

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2022

Kateřina Maršíková

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Mody v dokumentárním filmu
Normální autistický film Miroslava
Janka**

Kateřina Maršíková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Kazík

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Mody v dokumentárním filmu Normální autistický film Miroslava Janka* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Ondřeji Kazíkovi za jeho cenné rady. Rovněž bych chtěla poděkovat Dominikovi Vontorovi a Tomášovi Poštulkovi za jejich vstřícnost se mnou konzultovat mé postřehy pro analytickou část práce. V neposlední řadě děkuji Nele Klajbanové za její čas a velikou pomoc s jazykovou stránkou práce.

Obsah

ÚVOD	5
1. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	9
1.1. PRAMENY	9
1.2. LITERATURA.....	9
2. TEORETICKÉ VYMEZENÍ	14
2.1. CO JE TO DOKUMENTÁRNÍ FILM PODLE BILLA NICHOLSE	14
2.2. DOKUMENTÁRNÍ HLAS	15
2.3. KATEGORIZACE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	16
2.4. ZÁBĚR, SCÉNA A SEKVENCE	22
3. KONTEXTUALIZACE TVORBY MIROSLAVA JANKA	23
3.1. MIROSLAV JANEK.....	23
4. METODOLOGIE	25
5. ANALÝZA NORMÁLNÍHO AUTISTICKÉHO FILMU	28
5.1. VÝSKYT MODŮ V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU	28
5.2. MIKROANALÝZA NICHOLSOVÝCH MODŮ V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU .	33
5.3. SOUHRN ANALÝZY	46
ZÁVĚR	50
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	53
SEZNAM PŘÍLOH	55
PŘÍLOHA 1: VYPLNĚNÁ PRACOVNÍ TABULKA S MODY V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU	56
.....	58
.....	59
.....	60
.....	61
.....	62
.....	63
SEZNAM TABULEK	64
SEZNAM OBRÁZKŮ	65

Úvod

Práce, jež je vám předložena, poskytne případovou studii analýzy filmu *Normální autistický film*¹ dokumentaristy Miroslava Janka (2016) podle teorie Billa Nicholse. Film získal kladné kritické reflexe. Podle filmové databáze se řadí mezi nejvýraznější domácí dokumenty roku 2016.² Svého uznání se mu dostalo nejen při udílení Ceny české filmové kritiky, ale i Ceny filmové a televizní akademie Český lev, kde uspěl v kategorii Nejlepší dokumentární film. Téhož roku obdržel film ocenění také na Mezinárodním festivalu dokumentárního filmu v Jihlavě, kde získal ocenění za Nejlepší český dokumentární film v kategorii Česká radost a rovněž Cenu studentské poroty. Film odráží především specifické tvůrčí postupy, charakteristický je především Jankův způsob výběru sociálních herců, v tomto případě dětí, a jeho způsob snímání situací, které nechává spontánně vyplynout. Není to poprvé, kdy si za své hlavní hrdiny zvolil dětské sociální herce.³ Prostor a hravost, kterou jim nechává a originální pojetí filmu je pro Janka jedním z jeho typických tvůrčích aspektů.

V práci se budu opírat o teorii z knihy *Úvod do dokumentárního filmu*⁴ amerického filmového teoretika Billa Nicholse. Ve své knize navrhuje dva hlavní způsoby dělení dokumentárních filmů na modely a mody reprezentace. V tomto smyslu je nejpřínosnější právě jeho klasifikace dokumentárních filmů na mody. Má pozornost se bude ubírat k šesti modům dokumentárního filmu (poetickému, výkladovému, observačnímu, participačnímu, reflexivnímu a performativnímu). Abych se však mohla zabývat mody, budu muset upřít svou pozornost také k tzv. *hlasu dokumentárního filmu*. Dokumentární hlas je specifický prostředek filmové

¹ *Normální autistický film* [dokumentární film]. Režie Miroslav JANEK. Česko, 2016

² *Normální autistický film*, 2017. *Filmová databáze* [online]. Uherské Hradiště: Martin Svoboda, 2017 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/normalni-autisticky-film/144765>

³ Dětské sociální herci se objevily například v Jankových filmech *Nespatřené* (1996), *Chačipe* (2005) a *Vierka* (2005).

⁴ NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze; Jihlava: JSAF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava. ISBN 978-80-7331-181-0.

řeči, kterou k nám režisér ve svých filmech hovoří.⁵ Ke každému modu se vztahují jiné konvence, které jsou specifikovány zmíněným hlasem.

Základním předpokladem mé analýzy je tvrzení, že Miroslav Janek ve filmu pracuje primárně s prostředky observačního a participačního modu. Blíže jednotlivé mody specifikuji v teoretické části této práce. Tuto výzkumnou perspektivu jsem zvolila na základě své divácké zkušenosti s *Normálním autistickým filmem* a na základě polostrukturovaného rozhovoru,⁶ který jsem uskutečnila s Miroslavem Jankem a jeho ženou Toničkou Jankovou, střihačkou zmíněného dokumentu. Rozhovor se týkal témat spjatých především s přípravou scénáře, procesem natáčení a stříhovou skladbou. Režisér nepracoval s předem připraveným scénářem a do natáčení filmu vkročil s představou, co by měl film vypovědět a jaký by měl mít cíl.⁷ Princip filmu nacházel v jeho podstatě, jelikož nevěděl, kam se natáčení bude ubírat, a tudíž jaká bude konečná podoba jeho filmu. Příprava, která předcházela natáčení filmu spočívala v hledání sociálních herců a seznamování se s nimi. Po výběru sociálních herců a po jejich souhlasu s natáčením, jezdil Miroslav Janek o víkendech střídavě domů vždy k jednomu z nich. Zmínil se, že během své přítomnosti v jejich domácnostech netočil po celou dobu. Princip své tvorby Janek totiž shledává v tom, že „(...) *největší umění je netočít*.“⁸ Jeho metoda spočívala ve vedení rozhovorů s rodinnými příslušníky sociálních herců, a v případě, že se dělo něco zajímavého, spustil kameru. Absence scénáře a pouhá obecná představa filmu vypovídá o přítomnosti observačního modu, pro který je typické nezasahování filmaře a pouhé pozorování žité reality, které vyžaduje jen Jankovu přítomnost. Naopak to, že v jiných případech z role pozorovatele vystoupil a spolupracoval formou dialogu se sociálními herci, evokuje participační modus, pro který je typická interakce.

Abych mohla svou výchozí výzkumnou perspektivu o přítomnosti dvou zmíněných modů potvrdit či vyvrátit, bude má metodologie vycházet z článku *Mapping Nichol's Modes in Documentary Film: Ai Weiwei: Never Sorry and*

⁵ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 86

⁶ Polostrukturovaný rozhovor s Miroslavem Jankem a Toničkou Jankovou, Praha, 29. 7. 2020

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

Helvetica.⁹ Dvojice autorů Barry Natusch a Beryl Hawkins¹⁰ ve svém textu analyzují dva dokumentární filmy *Ai Weiwei: Never Sorry* a *Helvetica*. Přejímají hledisko, že Nicholsova teorie klasifikace dokumentárních filmů na mody je dobře zavedený analytický model.¹¹ Jak brzy v teoretické části zmíním, Nichols přiznává přítomnost více modů v jednom dokumentárním filmu. Na rozdíl od Nicholse se však autoři analýzy rozhodli oba filmy zkoumat nikoliv z hlediska popisu převládajícího modu přítomného v celém filmu – tedy z hlediska makroúrovně, ale z hlediska mikroúrovně. Jinými slovy provedli hloubkovou analýzu, v níž analyzovali filmy scénu po scéně. V jednotlivých scénách hledali prvky nasvědčující přítomnosti daného modu, na základě Nicholsovy definice. V závěru došli k potvrzení jejich domněnky, že přizpůsobení Nicholsova přístupu na mikroúroveň poskytuje stejně účinný přístup k analýze hybridních dokumentárních filmů a že všechny scény jejich filmu lze zařadit do jednoho ze šesti Nicholsových modů. Také díky identifikaci modů přítomných v daných scénách mohli snáze pochopit nejen kostru obou rozebíraných filmů, ale i vize režiséra a jeho hlas, skrze který v dokumentu promlouvá.¹²

Cílem práce bude na základě analytického přístupu Natusche a Hawkins ověřit, zda se v *Normálním autistickém filmu* dominantně objevují observační a participační modus.

Nutno také podotknout, že k autorovi, jehož dokumentární film jsem se v této práci rozhodla analyzovat, se nevztahuje téměř žádná literatura, která by se jeho tvorbou zabývala. V týdeníku *Respekt*¹³ se k tomuto nedostatku vyjadřuje také Kamil Fila v článku zabývajícím se knihou *Generace Jihlava*,¹⁴ kterou editovala filmová historička Lucie Česálková.¹⁵ Podle Fily o současných českých dokumentech

⁹ NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, 2011. *Mapping Nichols' Modes in Documentary Film – Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica*. IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 2(1). Dostupné z: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.2.1.07>

¹⁰ Zahraniční ženská příjmení nebudu v práci přechylovat a ponechám je v původním tvaru.

¹¹ NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, pozn. 9, s. 103.

¹² Tamtéž.

¹³ FILA, Kamil, 2015. *Generace Jihlava*, koncept: První knihu o porevolučním dokumentu se vyplatí číst opakovaně. *Respekt* [online]. 12. 4. 2015 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/16/jedeme-v-tom-s-vami>

¹⁴ ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed., 2014. *Generace Jihlava*. Praha: Větrné mlýny. ISBN 978-80-7443-109-8.

¹⁵ FILA, Kamil, pozn. 13.

a autorech nevycházejí téměř žádné knihy.¹⁶ Jmenuje jen pár výjimek jako jsou například monografie Martina Švomy o Karlu Vachkovi nebo encyklopedie z ediční řady *Český film* s podtitulem *Režiséři-dokumentaristé*¹⁷ od Martina Štolla.¹⁸ Proto ani Jankovi není doposud věnována žádná monografie ani významnější práce, a právě to je jeden z důvodů, proč bych se ráda alespoň tímto způsobem Miroslavem Jankem a jedním z jeho filmů v této práci zabývala.

Práce bude rozdělena do pěti částí na: vyhodnocení pramenů a literatury, teoretické vymezení, kontextualizaci tvorby Miroslava Janka, metodologii a analytickou část. Náplní první části je vyhodnocení pramenů a literatury, které mi budou při mé analýze nápomocné a považuji je za nezbytné. V teoretickém vymezení představím základní teorie z knihy *Úvod do dokumentárního filmu*¹⁹ Billa Nicholse, se kterými budu pracovat při analýze *Normálního autistického filmu*. Vymeším Nicholsovo vnímání dokumentárního filmu, dokumentární hlas a kategorizaci dokumentárních filmů. V poslední části teoretického rámce se zaměřím na pojmy *záběr*, *scéna* a *sekvence*, které taktéž využiji v analytické části. Představím zde všechny základní pojmy, s kterými budu v analýze operovat.

Ve třetí části zmapuji Jankovu porevoluční tvorbu a uvedu režisérovy tvůrčí milníky. V části o metodologii představím způsob, kterým provedu analýzu na základě metody, kterou na Nicholsovy mody uplatnili výše zmínění akademici Barry Natusch a Beryl Hawkins.

V poslední analytické části se budu věnovat samotnému rozboru Jankova filmu. V úvodu kapitoly představím, o čem *Normální autistický film* je a následně se budu zabývat výskytem modů ve filmu. V poslední podkapitole této části provedu souhrn výsledků analýzy a v závěru práce se budu věnovat vyhodnocení poznatků, ke kterým dospěji na základě provedené analýzy.

¹⁶ FILA, Kamil, pozn. 13.

¹⁷ ŠTOLL, Martin, 2009. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Praha 5: Libri. ISBN 978-80-7277-417-3.

¹⁸ FILA, Kamil, pozn. 13.

¹⁹ NICHOLS, Bill, pozn. 4.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

Cílem této kapitoly bude vyhodnotit a kriticky okomentovat literaturu vztahující se k tématu práce a představit stěžejní prameny.

1.1. Prameny

Hlavním pramenem v této práci bude *Normální autistický film*²⁰ od režiséra Miroslava Janka, jímž se v práci zabývám. Na zmíněném filmu bude provedena analýza. Zdrojem ke sledování filmu mi bude portál DAFilms.cz.²¹

Druhým pramenem je polostrukturovaný rozhovor²² s režisérem Miroslavem a střihačkou Toničkou Jankovou, který jsem vedla 29. 7. 2020 v Praze. Na základě poznatků z rozhovoru jsem určila hypotézu práce. Rozhovor s tvůrci se věnoval především *Normálnímu autistickému filmu*, u kterého mě zajímaly jednotlivé tvůrčí postupy, od námětu na film po jeho distribuci. Pro vytvoření zvukového záznamu rozhovoru byl udělen souhlas Miroslava Janka i jeho ženy Toničky Jankové. Nahrávka je uchována u autorky práce a sloužila výhradně pro účely této práce. Přepis nahrávky je uchován v archivu autora a není součástí této práce.

1.2. Literatura

V úvodu práce jsem zmínila, že tvorbě Miroslava Janka, a mnoha dalším současným dokumentárními tvůrcům, se nijak obsáhle nevěnuje dostatek tištěné literatury. Existují však internetové portály, kde lze najít například rozhovory s tvůrci, kritiky, glosy apod., v nichž je Miroslav Janek zmiňován. Jmenovat lze například web *dokrevue.cz*,²³ který je jediným českým magazínem zabývajícím se především filmovým dokumentem. Z tištěné literatury jsem již zmínila publikaci o českých

²⁰ Jestliže se v textu vyskytne citace z filmu, v poznámce pod čarou upřesním čas výskytu ve formátu hodina:minuta:sekunda.

²¹ Normální autistický film. *Dafilms.cz* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10151-normalni-autisticky-film>

²² Polostrukturovaný rozhovor s Miroslavem Jankem a Toničkou Jankovou, Praha, 29. 7. 2020

²³ *Dokrevue: Jediný český časopis o dokumentu* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/>

dokumentaristech *Český film: režiséři-dokumentaristé*²⁴ Martina Štolla. Jedná se především o encyklopedický přehled tvůrců, ze kterého budu čerpat Jankovy biografické údaje. Poslouží mi především k uvedení do kontextu Jankovy tvorby. Janek je známý pro svůj vztah ke stříhové skladbě, o čemž vypovídá i jeho habilitační práce s názvem *Čas a stříh v dokumentárním filmu*.²⁵ Tento text byl publikován jako součást knihy *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*.²⁶ Zabývá se zde otázkou času, který je potřeba ke stříhu dokumentárního filmu. Zamýšlí se v ní nad filmy, „(...) které v průběhu natáčení a stříhu hledají nejen svoji výpovědní hodnotu, ale také způsob vyprávění.“²⁷ Tento text mi poslouží také pro uvedení do kontextu Jankovy tvorby a jeho přístupu k ní.

Výše byla zmíněna také publikace *Generace Jihlava* Zuzany Česálkové.²⁸ Kniha se zabývá sedmi současnými tvůrci a jejich šesti filmy, které spojuje Mezinárodní festival dokumentárního filmu Jihlava. Tvůrce a díla filmů vybrala Česálková tak, aby byly nejlépe prezentovány přístupy a metody, které se u nás etablovaly zejména na konci 90. let 20. století. Ačkoliv je Miroslav Janek také velmi úzce spjat s tímto festivalem, nepovažuji tuto literaturu pro mou práci za nejvhodnější, jelikož se mu kniha přímo nevěnuje.

V úvodu jsem také zmínila, že se práce bude opírat o Nicholsovu knihu *Úvod do dokumentárního filmu*.²⁹ Podle Nicholse určím definici dokumentárního filmu, vymezím jeho pojetí tzv. *hlasu dokumentárního filmu* a následně se budu zabývat jeho taxonomií na tzv. *mody reprezentace*. Otázkou definice dokumentárního filmu se Nichols zabýval už ve své první knize *Representing Reality*,³⁰ kde rozebíral dokumentární film z hlediska formy, žánru nebo specifického typu společenské praxe. Od vydání této knihy došlo na poli studií filmové dokumentaristiky k rozkvětu.

²⁴ ŠTOLL, Martin, pozn. 17.

²⁵ JANEK, Miroslav, 2015. Čas a stříh v dokumentárním filmu. HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPAČ a Iwona ŁYKO, ed. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: Národní filmový archiv, s. 37-59. ISBN 978-80-7004-164-2.

²⁶ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPAČ a Iwona ŁYKO, ed., 2016. *Český a polský film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN 978-80-7004-164-2.

²⁷ JANEK, Miroslav, pozn. 25, s. 38.

²⁸ ČESÁLKOVÁ, Lucie, pozn. 14.

²⁹ NICHOLS, Bill, pozn. 4.

³⁰ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0253206817.

Problematikou definice dokumentárního filmu se pak zabýval například Carl L. Plantinga v knize *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*.³¹ Plantinga se zabíral problematikou související s definicí dokumentu jako „neostrého“ pojmu.³² V knize se zaměřuje kromě definice také na historii non-fikčního filmu, sémiotiku a ikonickou a indexovou funkci non-fikce. Vytyčil také tři hlasy dokumentu (formální, otevřený a poetický), kterými se vymezil vůči Billu Nicholsovi a jeho zastaralejší verzi typologie ze zmiňované knihy *Representing Reality*.³³ Plantingovy hlasy mají tedy blíže spíše k Nicholsovým modům, jelikož podle Plantingy zahrnují hlasy nejen výrazové prostředky a roli vypravěče, ale i pozici tvůrce a více se vztahují k žánrům.³⁴ Kromě akademiků Nicholse a Plantingy se dokumentárním filmem zabývá například i Guy Gauthier ve své knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*.³⁵ Tu Gauthier vystavěl na zásadních historických momentech a jevech v dokumentárním filmu, kdy se opakovaně navrácí k rozdílu mezi hraným a dokumentárním filmem.

Pro komplexní prozkoumání metody Miroslava Janka shledávám jako nejvhodnější teorii dokumentárního hlasu podle Billa Nicholse a taktéž jeho typologii módů. Nichols se ve třetí kapitole své knihy *Úvod do dokumentárního filmu* zabývá otázkou, „*Čím dokumentární film získává svůj hlas?*“³⁶ Hlas pojímá jako soubor všech prostředků, kterými tvůrce promlouvá k divákovi a které má režisér k dispozici.³⁷ Považuji za důležité zmínit tuto kapitolu ve své teoretické části práce, jelikož vede k pochopení práce s mody. V případě *Normálního autistického filmu* Miroslava Janka můžeme hovořit o způsobu užití prostředků, které Janek používá ke komunikaci s námi diváky, a kterými se v jednotlivých modech projevuje. Mimo jiné budu podle Nicholsovy knihy hledat společnou definici, kterou se zabývá v první kapitole „*Jak lze definovat dokumentární film?*“³⁸ V té zpočátku rozebírá zlatý věk,

³¹ PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57326-2.

³² NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 286.

³³ NICHOLS, Bill, pozn. 30.

³⁴ NICHOLS, Bill, pozn. 4, Ediční poznámka.

³⁵ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

³⁶ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 84-110.

³⁷ Tamtéž, s. 88.

³⁸ Tamtéž, s. 21-59.

kterým dokumentární film od 80. let prochází a postupně se dostává k souhrnné definici, kterou doplňuje o čtyři faktory, jež mají vést ke snazšímu pochopení dokumentárnímu filmu. Tuto kapitolu zahrnu také pro pochopení dvou hlavních pojmů *žitý svět* a *žitá realita*, které budu v práci po vzoru Nicholse používat. Posledními kapitolami z Nicholsovy knihy, které v práci využiji, jsou kapitola šestá „*Jak lze dokumentární filmy rozlišovat? Kategorie, modely, výkladový a poetický modus dokumentárního filmu*“³⁹ a sedmá „*Jak lze charakterizovat observační, participační, reflexivní a performativní modus dokumentárního filmu?*“⁴⁰ V obou se Nichols podrobněji věnuje kategorizaci dokumentárních filmů. Navrhl dva způsoby dělení na modely a mody reprezentace, přičemž pro tuto práci budou stěžejní mody (poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní). Nichols v knize vymezil jejich specifické vlastnosti, které jsou charakterizovány metodami a pracovními postupy dokumentaristy. Považuji za nezbytné je v teoretické části vypsát, jelikož díky nim budu moci v závěru své práce nalézt odpověď na výzkumnou otázku, která je založena na modech dokumentárního filmu.

V úvodu jsem zmínila i článek *Mapping Nichols' Modes in Documentary Film – Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica* Barryho Natusche a Beryl Hawkins. Článek vyšel jako součást *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*,⁴¹ ve kterém jsou publikovány vědecké práce zkoumající vztah mezi společností, filmem a médií. Článek z této publikace bude mým hlavním metodologickým zdrojem, pro svou analýzu totiž využívám právě postupy, které Natusch a Hawkins navrhuji.

Jelikož budu *Normální autistický film* analyzovat podle modelu Barryho Natusche a Beryl Hawkins po jednotlivých *scénách*, bude potřeba si vymezit co to *scéna* je. Spolu se *scénou* definuji i další související pojmy, kterými jsou *záběr* a *sekvence*. Vymezují je například David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*,⁴² podrobněji se jimi zabývá Thomas C. Foster ve své publikaci *Jak čist film*,⁴³ přičemž v konečném důsledku dochází tito

³⁹ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 158-187.

⁴⁰ Tamtéž, s. 188-227.

⁴¹ NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, pozn. 9.

⁴² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴³ FOSTER, Thomas C., 2017. *Jak čist film*. Brno: Host – vydavatelství. ISBN 978-80-7577-183-4.

teoretici ke stejné definici. Přímo pro dokumentární film jsou tyto pojmy vymezeny také v příručce *Základy dokumentárního filmu*,⁴⁴ kterou vydal festival Jeden svět. Příručka vychází z kanadské předlohy *Behind the Camera*, která je součástí projektu *One World Films Clubs – Student Activities*. Původně je text určený učitelům a všem, kdo se zajímají o dokumentární filmy. Nabízí v ní několik základních teoretických a technických pojmů. Jelikož jsou výše uvedené pojmy všemi zde zmíněnými teoretiky vnímány obdobně, definuji je v teoretické části podle *Základů dokumentárního filmu*, a to především proto, že se tato publikace orientuje přímo na dokumentární film.

⁴⁴ PORYBNÁ, Tereza a Helena ZAJÍCOVÁ, ed., 2012. *Základy dokumentárního filmu* [online]. Praha: Člověk v tísni [cit. 2022-04-23]. ISBN 978-80-87456-24-8. Dostupné z: https://www.jsns.cz/nove/lekce/filmove_kluby/zaklady_dokumentarniho_filmu.pdf

2. Teoretické vymezení

2.1. Co je to dokumentární film podle Billa Nicholse

V této části práce uvedu definici dokumentárního filmu podle Billa Nicholse. Kromě toho skrze Nicholsovu definici poukážu na dva jím zavedené pojmy, specifické pro dokumentární film. Je jím termín *žitý svět*, jež používá pro svět aktuálně prožívané zkušenosti neboli žité sociální reality.⁴⁵ Druhým je *sociální herec* neboli označení pro lidi představující sami sebe před kamerou v každodenním životě.⁴⁶

Podle Nicholse vytvoření stručné a souhrnné definice dokumentárního filmu není věci zásadního významu.⁴⁷ Je podle něj podstatné spíše to, aby dokumenty přispívaly k neustálému dialogu založeném na společných vlastnostech a přijímaly nové a specifické formy.⁴⁸ Ze tří obecných představ laiků složil jednu přesnější definici: „*Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v přiběžích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.*“⁴⁹ V této formulaci ale přesto shledává dva hlavní nedostatky. Podle něj v ní zůstává prostor pro „tvůrčí interpretaci“ a nerozlišují se v ní různé druhy dokumentu, které se mají potřebu seskupovat do určitých modů.⁵⁰ Ne všechny dokumenty se zabývají žitým světem stejným způsobem a využívají různých kinematografických postupů. Tvůrci podle Nicholse definici nijak nepodléhají a spíše naopak zajeté konvence narušují, provokují diváky a vybízejí k diskusi.⁵¹ Dokumentární filmy se podle něj neřídí ani žádnými postupy či předem stanovenými tématy a nedodržují jednotné rámce forem a stylů. Spíše si je Nichols vědom potřeby sledovat prostor, v jehož rámci dokumenty

⁴⁵ NICHOLS, Bill, pozn. 4, Ediční poznámka.

⁴⁶ Tamtéž, s. 29.

⁴⁷ Tamtéž, s. 26.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž, s. 34.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

pracují a vyvíjí se.⁵² Proto vnímání dokumentu rozdělil do čtyř faktorů, v nichž je chápání dokumentu spíše možné uchopit. Jmenuje instituce, filmové tvůrce, filmy a diváky.⁵³

Protože je dokumentární film nejen pro jeho neustálou proměnlivost složité uchopit a jednoznačně definovat, budu pracovat s východisky Billa Nicholse s tvrzením, že dokumentární film má specifickou perspektivou filmaře a za využití vyjadřujících prostředků především reprezentovat *žitý svět* a v něm *sociální herce* představující sami sebe.

2.2. Dokumentární hlas

V předešlé části práce jsem zmínila Nicholsovo pojetí dokumentárního filmu jakožto zobrazení *žitého světa*. Zmínila jsem taktéž jeho pochybnosti, týkající se mimo jiné i různorodého uchopení postupů, témat, rámce a stylu jednotlivých tvůrců. V tomto uchopení tkví tzv. *dokumentární hlas*, který k nám prostřednictvím dokumentu hovoří skrze všechny dostupné prostředky, s nimiž reprezentuje *žitý svět*. V této podkapitole uvedu Nicholsovu teorii „hlasu.“

Dokumenty se nás podle Nicholse „(...) *snaží přesvědčit silou svého názoru a hlasu*.“⁵⁴ Přičemž hlas dokumentu vnímá jako specifický způsob, skrze který k nám všechny filmy promlouvají o světě, který spolu sdílíme.⁵⁵ Vše, co ve filmu vidíme a slyšíme nereprezentuje pouze *žitý svět*, ale také způsob, jakým chce filmový tvůrce o světě hovořit. Jelikož jedno téma může být představeno hned několika způsoby.⁵⁶ Tímto hlas dokumentu prozrazuje, jaký filmař zastává sociální názor a jak se projevuje během natáčení. Dokumenty bývají často spjaty s představou hlasu vyjádřeným informativní logikou, která určuje uspořádání dokumentárního filmu.⁵⁷ „*Podstata hlasu tedy spočívá v tom, jak jsou logika a perspektiva dokumentu*

⁵² NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 35.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 85.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž, s. 84.

⁵⁷ Tamtéž, s. 85.

*zprostředkovány.*⁵⁸ Jak jsem již naznačila, dokumentární hlas reprezentuje mimo jiné i to, jak se filmař zabývá přímo žitým světem.⁵⁹ K tomu se vztahují kinematografické techniky (střih, promluva, hudba, kompozice, světlo atd.), ke kterým má dokument blízko. Hlas v dokumentu v této souvislosti vyvolává pocit, že diváky prostřednictvím stylu oslovuje z určitého společenského postavení a hovoří přímo o našem společném světě.⁶⁰ Nichols tedy nevnímá hlas dokumentu jako omezený pouze na hlasy „neviditelných“ bohů a „viditelných“ autorit reprezentujících filmařův názor. Hlas dokumentu se vyjadřuje všemi dostupnými prostředky, jež má tvůrce k dispozici. Tyto prostředky lze podle Nicholse chápat „(...) jako výběr a uspořádání zvuků a obrazů, jako propracování logiky díla.“⁶¹

Nichols v této souvislosti uvádí šest příkladů důležitých rozhodnutí, která musí filmař učinit. Jsou jimi střih a kombinace záběrů, rámování a kompozice záběrů, volba zvuku (zda použít synchronní či asynchronní), dodržení časové posloupnosti či naopak „*upravení sledu událostí tak, aby podpořil názor či atmosféru filmu,*“⁶² použití archivních nebo pouze vlastních záběrů, a nakonec, z kterého dokumentárního modu reprezentace při organizaci filmu chce filmař vycházet.⁶³

2.3. Kategorizace dokumentárního filmu

*„Jako každý promlouvající hlas má i každý kinematografický hlas svůj styl či „jádro,“ které funguje jako podpis nebo otisk prstu.“*⁶⁴

Skrze hlas lze odhalit například osobitost filmaře. Já se v této části budu zabývat Nicholsovým dělením na mody reprezentace, které jsou ustanoveny sdružujícím rámcem, v němž mohou jednotliví tvůrci pracovat.⁶⁵ Abych mohla určit

⁵⁸ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s.85.

⁵⁹ Tamtéž, s. 86.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, s. 88.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž, s. 172.

⁶⁵ Tamtéž.

jaké mody se v *Normálním autistickém filmu* vyskytují, je potřeba si je zde blíže specifikovat.

Již v úvodu práce jsem zmínila, že Bill Nichols navrhuje dva hlavní způsoby dělení dokumentárních filmů. Jedním jsou již existující nonfikční modely, které dokumenty přejímají (deník, biografie nebo esej).⁶⁶ Z této formulace vyplývá, že modely nejsou primárně určeny pouze pro audiovizuální formu, ale spadají i do oblastí mimo kinematografii. Nichols vymezil hlavní modely pro dokumentární tvorbu na investigaci/reportáž, obhajobu/podporu případu, dějepis, výzkum/cestopis, svědectví, sociologii, vizuální antropologii/etnografii, esej v ich-formě, poezii, deník/zápisník, profil/biografii jednotlivce nebo skupiny a autobiografii.⁶⁷

Druhým způsobem je oproti modelům čistě kinematografické dělení na filmové mody: výkladový, poetický, observační, participační, reflexivní a performativní. Mody vystihují různé způsoby, kterými se hlas dokumentu filmově projevuje.⁶⁸ „*Rozlišují dokumenty z hlediska formálních, kinematografických vlastností.*“⁶⁹ Jelikož se v průběhu let mody vyvíjejí a objevují se v různém poměru a intenzitě, připouští Nichols výskyt více jak jednoho modu ve filmu. Přirovnává je ke kostře, kterou si jednotliví filmaři sami obalují podle svých tvůrčích dispozic.⁷⁰

Oba zmíněné způsoby dělení se navzájem doplňují, jelikož nám společně přibližují strukturu dokumentárních filmů.⁷¹ Přičemž mody vystihují různé způsoby, kterými se hlas dokumentu filmově projevuje.⁷² V této práci popíšu, s jakými dokumentárními mody režisér Miroslav Janek pracuje. Proto jsou zde zahrnuty jakožto nezbytná součást. Jednotlivé mody uvádím ve stejném pořadí tak, jak je uvádí Bill Nichols ve své knize.

⁶⁶ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 163.

⁶⁷ Tamtéž, s. 164-167.

⁶⁸ Tamtéž, s. 159.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž, s. 168.

⁷² Tamtéž, s. 159.

POETICKÝ MODUS

Poetický modus je úzce spjat s avantgardními směry, které se začaly výrazně objevovat v dílech francouzských impresionistických umělců ve 20. letech 20. století. V tomto období se poprvé objevuje řečnický hlas, skrze který k nám jejich autoři promlouvali a odkláněli se tak od realistického zobrazení.⁷³ Poetické filmy k nám hovoří skrze expresivní zachycení ztvárněného světa. Nabízí nové formy a hlediska, proto se poetický modus odchýlil od konvencí kontinuálního střihu. Narušil tím dojem konkrétního místa v čase a prostoru.⁷⁴ Sociální herci jsou proto více upozaďováni na úkor formy a jen málokdy jsou plnohodnotnými postavami s propracovanou psychologií a se specifickým pohledem na svět.⁷⁵ Jsou vnímáni jako hrubý materiál, který filmař uspořádá do asociací a vzorů.⁷⁶ Spíše než na fakta a poznání či rétorické přesvědčení se modus směřuje na náladu, atmosféru a emoce. Poznávání je tak zprostředkováno skrze pocity a dojmy. Poetické dokumenty z žitého světa čerpají pouze výchozí materiál, který je následně specifickým způsobem transformován. Například u animovaných dokumentů mohou být prožitky vyjádřeny tímto nepřímým způsobem.⁷⁷

VÝKLADOVÝ MODUS

Také výkladový modus stál u počátku vývoje dokumentární tradice a doposud patří mezi nejrozšířenější mody.⁷⁸ Řídí se informativní logikou, jež je zprostředkována mluveným slovem. Diváky oslovuje přímo, a to titulky nebo hlasy předkládajícími stanovisko nebo prosazením argumentu.⁷⁹ Typickým takovým komentářem je hlas shůry neboli vševědoucí hlas, hlas autority. Nichols uvádí, že tento komentář přichází z blíže nespecifikovaného místa a je spojován s objektivitou

⁷³ Filmoví tvůrci se začali odklánět od věrného a přesného zaznamenání událostí a spíše se zaměřili na svůj vlastní způsob, jakým toto zobrazení zprostředkují. Jedním z takových děl je např. *Ménilmontant* (1926) Dimitrije Kirsanova, NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 145.

⁷⁴ Tamtéž, s. 176-181.

⁷⁵ Tamtéž, s. 176.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, s. 178.

⁷⁸ Tamtéž, s. 169.

⁷⁹ Tamtéž, s. 181.

a vševědoucností.⁸⁰ Obrazy ve výkladových dokumentech zastávají pouze podpůrnou roli a doplňují to, co se říká, či slouží jako kontrapunkt.⁸¹ Střih u výkladového modu už nepodporuje budování rytmu a tempa filmu, jako je tomu u poetického modu, ale zachovává spojitost slovy líčeného argumentu.⁸² Tento typ střihu je nazýván důkazní střihovou skladbou, kdy se prostorově i časově vzdálené obrazy spojují dohromady ve prospěch argumentu.⁸³

OBSERVAČNÍ MODUS

Observační modus přichází spolu s vývojem techniky v šedesátých letech, kdy se objevují šestnáctimilimetrové kamery, které mohla ovládat jen jedna osoba. S touto inovací přišla možnost synchronizace obrazu a zvuku, a proto se spousta filmařů obrátila od inscenovaných forem k pozorování žité reality takové, jaká byla.⁸⁴ Observační modus má co nejrealističtěji zobrazit život druhých tak, jak ho žijí. Sociální herci se zabývají sami sebou, aniž by odvraceli svou pozornost k přítomným filmařům.⁸⁵ Tato slabá interakce mezi filmařem a sociálním hercem vyvolává řadu etických otázek skrze filmařovo pozorování lidí při jejich důvěrných záležitostech. Přítomnost kamery „na scéně,“ jak uvádí Nichols, je také důkazem její přítomnosti v žitém světě.⁸⁶ Její přítomnost posiluje dojem osobního nasazení tvůrce v důvěrných událostech snímaných sociálních herců. Některé situace i přes důvěru v to, že zobrazované události proběhly bez zásahu tvůrce, mohly být právě jim samotným vystavěny. Jako typický příklad uvádí Nichols „maskovaný rozhovor,“ kdy se tvůrce nejprve aktivně angažuje, aby určil celkový námět, a posléze už natáčí jen observačním způsobem.⁸⁷

⁸⁰ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 183.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Tamtéž, s. 188.

⁸⁵ Tamtéž, s. 189.

⁸⁶ Tamtéž, s. 193.

⁸⁷ Tamtéž, s. 192-193.

PARTICIPAČNÍ MODUS

S rozvojem techniky se nerozvíjel pouze modus observační, ale i participační. Od observačního modu se participační modus odlišuje tím, že filmař své subjekty nejen pozoruje, ale také s nimi interaguje. Právě v této společné interakci tkví podstata tohoto modu. Filmař se subjekty komunikuje formou pokládání otázek, které přerůstají do rozhovorů nebo konverzací. Funguje zde vztah filmař – sociální herec, kdy platí, že „*Já – vyprávím – s – nimi – nám (mně a vám)*.“⁸⁸ U participačních dokumentů platí, že filmař se aktivně zaobírá druhými a stává se téměř běžným sociálním hercem. Nichols uvádí „téměř“ proto, že si ponechává kameru a s ní i jistý stupeň kontroly nad událostmi.⁸⁹ Také se vychází z premisy, že „(...) *to, co vidíme, můžeme vidět jen pokud tam jsou kamera či filmař místo nás*.“⁹⁰ Nově i divák získal možnost být více vnímán jako účastník. S příchodem internetu se objevila příležitost využití interaktivních webových stránek či instalací, kdy se diváci mohli rozhodnout, které linie či témata původního snímku chtějí dále rozvinout.⁹¹

REFLEXIVNÍ MODUS

Reflexivní modus částečně navazuje na modus participační aktivním zapojením diváka. Středem pozornosti je totiž komunikace mezi filmařem a divákem. Práce filmaře se sociálními herci je v kontextu reflexivního modu upozaděna na úkor ztvárnění žitého světa. Právě zvýšenou mírou reflexe ztvárnění světa se liší od ostatních modů.⁹² Reflexivní dokumenty zpochybňují konvence a metody realistického stylu.⁹³ Cílem je přetvářet stávající předpoklady a očekávání diváků. Dokumenty vedou k zamyšlení nad tím, jak nás to, co vidíme a slyšíme přivádí

⁸⁸ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 195.

⁸⁹ Tamtéž, s. 198.

⁹⁰ Nichols to uvádí na příkladu filmu *Kronika jednoho léta* (1961), kde mladá žena mluví o svých zážitcích z koncentračního tábora. Kamera ji sleduje, jak kráčí přes náměstí a pronáší monolog o tom, co v táboře prožila. Její monolog můžeme slyšet jen proto, že s ní tuto scénu filmaři naplánovali a vybavili ji magnetofonem. Tamtéž, s. 202.

⁹¹ Tamtéž, s. 196.

⁹² Nichols zmiňuje, že „*reflexivní dokumenty nás nežádají, abychom nahlíželi skrze dokumentární filmy do světa za nimi, ale abychom viděli dokumentární film takový, jaký je – jako konstrukt či reprezentaci*.“ Tamtéž, s. 210.

⁹³ Například ve filmu *Příjmení Viet, křestní jméno Nam* (1989) Nichols uvádí, jak jsou konvence a metody zpochybňovány., Tamtéž, s. 211.

k tomu, abychom přijali určitý pohled na svět. Abychom dosáhli této reflexe, bývají dokumenty reflexivní z formálního⁹⁴ i politického⁹⁵ hlediska. Obě tato hlediska spoléhají na postupy, které s námi dokážou otřást a umožní nám se dívat na svět z neobvyklé perspektivy.⁹⁶

PERFORMATIVNÍ MODUS

Performativní modus v nás podobně jako poetický vyvolává otázku, co obnáší vědění. Co znamená porozumět či pochopit? Co je kromě faktických informací součástí našeho chápání světa? Oproti poetickému modu se performativní odlišuje slabším důrazem na formální rytmus a spíše se soustředí na jednoznačně subjektivní, emocemi zatížený jev.⁹⁷ Cílem performativního dokumentu je ukazovat, jak skrze ukotvené vědění můžeme nalézt cestu k porozumění obecnějším sociálním procesům.⁹⁸ Performativní dokumenty se soustředí na čistě subjektivní zkušenosti,⁹⁹ emoce a vzpomínky.¹⁰⁰ Běžným rysem performativního dokumentu je sloučení skutečného a imaginárního, například pomocí animace může dokument vyjádřit nějaký prožitek. Dokumenty v tomto modu mají diváka dojmout a přimět prožít určitý aspekt světa co nejintenzivněji.¹⁰¹ Snaží se nám přiblížit, jaké to je být v situaci někoho jiného. Platí zde premisa, že „*My – vyprávíme – o – nás – vám*“ nebo „*Já – vyprávím – o – sobě – vám*.“¹⁰²

⁹⁴ Z formálního hlediska nás reflexivita navádí k uvědomění si našich předpokladů a očekávání k dokumentární formě samotné. NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 213.

⁹⁵ Politického hlediska se odklání od formy filmu směrem k našim předpokladům a očekáváním o žitém světě. Tamtéž, s. 214.

⁹⁶ Tamtéž, s. 208-215.

⁹⁷ Tamtéž, s. 215.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Například ve filmu *Prokletí* (2003), autor využívá znepokojivé vzpomínky na své traumatické mládí, aby zkusil pochopit, proč mu duševně onemocněla matka. Tamtéž, s. 216-217.

¹⁰⁰ Například film *Mlčení prolomeno* (1989) využívá recitaci poezie a inscenované výjevy vyjadřující intenzivní osobní vklad zúčastněných lidí patřících do černošské gay komunity. Tamtéž, s. 217.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 215-224.

¹⁰² Tamtéž, s. 220.

2.4. Záběr, scéna a sekvence

Pojmy *záběr*, *scéna* a *sekvence* jsou stěžejní pro metodologickou a následně analytickou část této práce. Jelikož budu zkoumat *Normální autistický film* po jednotlivých scénách, je důležité si vymezit pojetí těchto tří termínů. Uvedu je v pořadí podle hierarchie, kterou zastávají v narativu.

Záběr je v příručce *Základy dokumentárního filmu*¹⁰³ vysvětlen jako „(...) část filmu mezi dvěma střihy, kterou kamera natočila bez přerušení.“¹⁰⁴ Je základním stavebním prvkem filmu s různorodou délkou. Střídání délky a typu záběru spoluvytváří celkový rytmus filmu. Různí se velikostmi, které záleží na vzdálenosti kamery od snímaného objektu.¹⁰⁵

Scénu tvoří několik záběrů, které pojí stejné místo a čas. Tedy část filmu odehrávající se v krátkém časovém úseku na jednom místě.¹⁰⁶

Na scénu plynule navazuje *sekvence*. Ta je složena z několika scén a je složité ji přesně definovat. Její vnímání se různí subjektivním vnímáním střihače, diváka, kritika atd.¹⁰⁷ Obecně pro sekvenci platí, že „(...) spojuje scény podle dějové (tematické či geografické) souvislosti a obsahuje jednu ukončenou akci.“¹⁰⁸

¹⁰³ PORYBNÁ, Tereza a Helena ZAJÍCOVÁ, pozn. 44, s. 24.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

3. Kontextualizace tvorby Miroslava Janka

Tato kapitola je věnována Miroslavu Jankovi a jeho biografickým údajům. Jelikož jsem si vybrala jeden z nejnovějších Jankových filmů, budu i ve stručném přehledu jeho filmů zmiňovat jen některé filmy z jeho porevoluční tvorby.

3.1. Miroslav Janek

„Najednou jsem si uvědomil, že se nemusíme držet jen nějakého modelu, že si můžeme hrát s formou vyprávění, že dokument může být i humorný (...). A hlavně, že není nutné, aby někdo mluvil v synchronu do kamery“¹⁰⁹

Janek započal své filmařské aktivity v 70. letech 20. století. V roce 1980 emigroval do Spojených států, kde se zabýval převážně střihačskou a kameramanskou praxí,¹¹⁰ avšak některé filmy sám režíroval. Z tohoto tzv. amerického období vzešla převážně hraná tvorba. K dokumentární tvorbě se ve Státech dostal díky střižové spolupráci s Godfreyem Reggiem na jeho apokalyptických vizuálních esejích *Powaqqatsi* (1988), *Anima Mundi* (1991), *Evidence* (1995) a jako dramaturg se podílel na filmu *Naqoyqatsi* (2002).¹¹¹ Po návratu z emigrace v roce 1995 působí Janek od roku 1998 jako pedagog Katedry dokumentární tvorby FAMU.¹¹²

Jankův kladný vztah ke stříhu se projevil nejen skrze jeho zkušenosti ve Spojených státech, ale věnoval mu již jednou zmíněnou habilitační práci *Čas a stříh v dokumentárním filmu*.¹¹³ Jak už je z názvu patrné, zabýval se v ní především časem, který je podle Janka potřeba ke stříhu dobrého filmu.¹¹⁴ K tomu, aby se jakožto režisér oprostil od svých původních představ a zaujetí námětem, musí mít střihače, jemuž je dána spousta času, aby vnesl nový vhled do natočeného materiálu.¹¹⁵

¹⁰⁹ JANEK, Miroslav, pozn. 25, s. 40.

¹¹⁰ Například mezi léty 1982-1986 učil Miroslav Janek stříh a režii na soukromé škole Film in the Cities v St. Paulu.

¹¹¹ ŠTOLL, Martin, pozn. 17, s. 232.

¹¹² Tamtéž, s. 231.

¹¹³ JANEK, Miroslav, pozn. 25.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 37.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 39.

Zastával se zde především filmů, u kterých tvůrce předem neví, kam se budou ubírat, a které svůj způsob vyprávění a výpovědní hodnotu nacházejí až v průběhu natáčení a střihu,¹¹⁶ přičemž hovořil také o svých filmech. Janek na několika filmech spolupracuje se svou ženou, střihačkou Toničkou Jankovou, která se jako střihačka podílela i na *Normálním autistickém filmu*. Svá slova o nedostatku času v habilitační práci tak režisér směřovala přímo k ní.

POREVOLUČNÍ DOKUMENTÁRNÍ TVORBA

V českém dokumentu se Janek po roce 1993 projevil podle Štolla jako „(...) *svěbytný solitér s vlastní vypracovanou poetikou a sociální citlivostí*.“¹¹⁷ Stalo se tak díky dokumentu *Sedum deset Nečtiny* (1994), v němž českému publiku Janek poprvé představil originalitu svého vidění a smysl pro situaci.¹¹⁸ Janek se ve svých dokumentárních filmech velmi často zabývá sociální tematikou. Do ní bychom mohli zařadit například film *Nespatřené*¹¹⁹ (1996) o nevidomých dětech, které fotografují. Štoll jej považuje za nejvíce průkopnický film, ve kterém se naplno projevila Jankova poetika.¹²⁰ Práce s dětmi pokračuje i v jeho dalších filmech se sociální tematikou. Lze sem zařadit například i filmy *Hamsa, já jsem* (1999), *Chačipe* (2005), *Vierka* (2005) nebo i zde rozebíraný *Normální autistický film* (2016). Specifikou těchto sociálních dokumentů je, že se na nich podílejí i samotní aktéři – fotografiemi, vlastními dokumentárními záběry či animacemi.¹²¹ K dalším poetickým snímkům patří i *Nachové plachty* (2001), které vznikaly na motivy literárních textů Alexandra Grina a stejnojmenného představení Divadla bratří Formanů. Po Petru Kouteckém Janek dokončil velký projekt *Občan Havel* (2008), nebo natočil portrétní dokument *Evangelium podle Brabence* (2014) s členem kapely *The Plastic People of the Universe*, Vratislavem Brabencem.

¹¹⁶ JANEK, Miroslav, pozn. 25, s. 38.

¹¹⁷ Stalo se tak při Jankově návštěvě ČR, kdy navázal spolupráci s ČT Ostrava; ŠTOLL, Martin, pozn. 17, s. 231.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 232.

¹¹⁹ Film získal např. hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.

¹²⁰ ŠTOLL, Martin, pozn. 17, s. 232.

¹²¹ Tamtéž.

4. Metodologie

V předchozí kapitole jsem vymezila jednotlivé mody, do kterých Bill Nichols rozděluje dokumentární filmy a v nich se odrážející tvůrčí postupy dokumentaristů, a tedy i hlas, skrze který k nám ve svých filmech promlouvají. V následujícím textu představím, jak s Nicholsovou klasifikací pracovali ve svých dvou analýzách filmů Barry Natusch a Beryl Hawkins a následně jejich postupy uplatním ve své analýze *Normálního autistického filmu*.

Natusch a Hawkins provedli analýzu prvních 24 minut filmů *Ai Weiwei: Never Sorry* (2012) a *Helvetica* (2007) na základě mikroúrovně. To znamená, že se neorientovali na celkovou organizaci filmu, jak navrhuje Nichols, ale zaměřili se na podrobnější zkoumání jednotlivých scén. Podle dvojice autorů může tento typ analýzy „(...) poskytnout více průkazných důkazů o celkové koncepci dokumentárního filmu, výpovědní a filmové hodnotě.“¹²²

Jelikož autoři analýzy nedefinují, proč si zvolili časové rozpětí 24 minut, rozhodla jsem se *Normální autistický film* zanalyzovat celý. Film trvá 88 minut. V práci provedu analýzu celého filmu, jelikož se v celé stopáži nachází více modů.

Dvojice autorů začala svou analýzu celkovým přehledem procentuálního zastoupení jednotlivých modů v jimi zvolených filmech. Názorně je vypsali do třísloupcové tabulky (Obrázek 1). V levém sloupci uvedli název modu a v pravém jeho procentuální zastoupení. Poté zmínili společné prvky pro oba filmy, skrze které se jednotlivé mody projevovaly.

¹²² NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, pozn. 9, s. 106.



Obrázek 1: Printscreen tabulky s výpočty

Modes	<i>Ai Weiwei</i>	<i>Helvetica</i>
Poetic	16.5% (13)	21.7% (8)
Expository	24.1% (19)	24.3% (9)
Observational	15.2% (12)	5.4% (2)
Participatory	32.9% (26)	35.1% (13)
Reflexive	6.3% (5)	8.1% (3)
Performative	5.0% (4)	5.4% (2)
	Total Scenes 79	Total Scenes 37

Zdroj: NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, 2011. *Mapping Nichols' Modes in Documentary Film – Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica*. IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 2(1). Dostupné z: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.2.1.07>, s. 107.

Následně se věnovali celkovému shrnutí jednotlivých prvků specifických pro daný modus, které se ve filmu vyskytovaly. Posléze své výroky z odstavců dokládali v tabulkách (Obrázek 2), v nichž uváděli příklady scén, které demonstrovaly to, o čem ve shrnutí k danému modu hovořili. Tabulky s příklady scén obsahovaly tři sloupce, z nichž v prvním byla uvedena podkategorie, která ve filmu zastoupila modus. V druhém sloupci bylo vysvětlení toho, co je vyobrazeno v přiloženém obrázku ve třetím sloupci.

Obrázek 2: Printscreen tabulky s observačním modem podle Natusche a Hawkins

Observational Mode Subcategories	Illustration	Corresponding Frame
Unedited footage, like "rushes" # 1	1. Actions of commuters at Broadway-Lafayette Station, New York.	
Unedited footage, like "rushes" # 2	2. Hand-held camera during interview with Massimo Vignelli.	

Zdroj: NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, 2011. *Mapping Nichols' Modes in Documentary Film – Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica*. IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 2(1). Dostupné z: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.2.1.07>, s. 118.

Po vzoru výše zmíněné analýzy nejdříve představím *Normální autistický film*. Protože autoři neuvedli žádný postup, kterým budou jednotlivé mody ve scénách hledat, vytvořila jsem si dopředu vlastní pracovní tabulku (Tabulka 1). Rozdělila jsem si ji do devíti sloupců, které obsahují číslo scény, časové rozpětí scény, všech

šest vypsanych modů v každém sloupci zvlášť a v posledním sloupci je stručně popsán obsah scény. **Tabulka 1** mi bude sloužit pro zaznamenávání jednotlivých modů vyskytujících se ve zkoumané scéně a budu z ní čerpat především data k analýze. Mimo jiné tabulku využiji k výpočtu celkového procentuálního zastoupení jednotlivých modů, kterou uvedu v analytické části. Vyplněnou Tabulku 1 po dokončení analýzy vložím do příloh¹²³ a v průběhu analýzy se k ní budu s jednotlivými scénami odkazovat.

Tabulka 1: Vzor pracovní tabulky pro určení modu ve scéně

Číslo scény	Čas	Modus						Obsah scény
		Výkladový	Poetický	Observační	Participační	Reflexivní	Performativní	

Zdroj: vlastní zpracování

Dále budu pokračovat v analýze po vzoru Natusche a Hawkins. Film zanalyzuji po jednotlivých modech. U daného modu vypíšu všechny prvky typické pro daný modus, jež se ve filmu objevují a na některých příkladech je demonstrativně uvedu v tabulce spadající k rozebíranému modu tak, jak ne znázorněné na Obrázku 2.

¹²³ Příloha 1: Vyplněná pracovní tabulka s mody v Normálním autistickém filmu

5. Analýza Normálního autistického filmu

V *Normálním autistickém filmu* sledoval dokumentarista Miroslav Janek pěťici sociálních herců tvořenou žáky základní a studenty střední školy s lehkou formou Aspergerova syndromu. Sledovaná pěťice odkrývá ve svých autentických výpovědích a situacích svůj vnitřní svět, v němž nám je umožněno nahlédnout do jejich zálib a osobitých zvyků. Prvním, koho ve filmu poznáváme je adolescent Lukáš, nadšenec do filmu a filmové tvorby. Dalším sociálním hercem je sečtělý Denis, jehož největším koníčkem je hra na klavír, s kterou je protknutý celý film. V kontrastu proti Denisovi stojí Majda. Zatímco Denis přijímá svou jinakost jako dar, Majda se schovává za své pesimistické texty. Často nás provází po opuštěných a neobvyklých místech za zvuků jejích rapových rýmů a doprovází nás slovy, že by chtěla být mrtvá. Posledními sociálními herci jsou sourozenci školního věku Marjam a Ahmed. Marjam často bloudí ve svých fantaziích o vílách a ponících se zvláštními schopnostmi. Občas své příběhy s nadpřirozenými bytostmi vypráví v angličtině, za kterou se schovává. Její bratr Ahmed je plný energie a často vyjadřuje své myšlenky, které jsou na jeho věk vyspělé. Specifikem pro Ahmeda je, že by jednou chtěl pracovat v demoliční četě. Ve filmu se také hojně setkáváme s maminkou sourozenců, jejíž prostřednictvím nahlížíme perspektivou rodičů a jejich pohled na život s dětmi s Aspergerovým syndromem.

5.1. Výskyt modů v Normálním autistickém filmu

V celkových 88 minutách *Normálního autistického filmu* bylo zastoupeno všech šest modů. V níže přiložené tabulce (Tabulka 2) uvádím procentuální zastoupení jednotlivých modů, které jsem našla napříč 69 scénami. V průběhu práce na analýze jsem musela přehodnotit přístup. Ve filmu se totiž dá identifikovat hned několik modů v rámci jedné scény. Od začátku jsem tomuto faktu věnovala zvýšenou pozornost. Na 69 scén mi vyšel celkový počet 111 modů, což je skoro dvojnásobek počtu scén ve filmu. Nejčastěji zastoupený jsem našla modus observační (35,1 %). Druhým nejčastěji se vyskytujícím byl modus poetický (27,9 %), dále se ve filmu vyskytovaly modus reflexivní (16,2 %), participační (11,7 %), performativní (8,1 %) a nejméně zastoupený modus výkladový (0,9 %).

Než se dostanu k podrobnější analýze, musím se pozastavit nad překážkami, se kterými jsem se v průběhu analýzy setkala.

Tabulka 2: Celkové zastoupení modů v Normální autistickém filmu

Mody	Zastoupení modů v %
Poetický	27,9 % (31)
Výkladový	0,9 % (1)
Observační	35,1 % (39)
Participační	11,7 % (13)
Reflexivní	16,2 % (18)
Performativní	8,1 % (9)
celkový počet modů vyskytujících se v Normálním autistickém filmu v 69 scénách:	111

Zdroj: vlastní zpracování

V metodologii jsem uvedla, že na základě počtu scén vytvořím tabulku procentuálního zastoupení jednotlivých modů. Během analýzy jsem již po třech minutách filmu zjistila, že i ve scénách samotných se může vyskytovat více než jeden modus. Nichols, jak bylo nejdříve v práci uvedeno, připouští jejich překrývání. Při samotné analýze jsem zjistila, že k překrývání modů může docházet i v rámci samotné scény. Jelikož jsem hned na začátku narazila na nečekanou překážku v podobě četnosti modů na scéně, musela jsem k tomu přizpůsobit i svůj výpočet. Výsledná čísla v tabulce jsou tedy nikoliv součtem všech scén, ale celkovým součtem modů, přičemž číslo 111 = 100 %. Výpočet zastoupení modů: $(100:111) \times$ celkové zastoupení jednoho modu. Výsledky jsou zaokrouhleny na jedno desetinné číslo.

Ve třech případech jsem v jedné scéně našla až čtyři mody. V sedmi scénách se vyskytovaly tři mody, scény se dvěma mody se objevily celkem devatenáctkrát. Nejčastěji zastoupené byly scény s jedním modem, a to ve čtyřiceti případech. Jelikož jsem dle zvolené výchozí techniky s takovou četností dopředu nepočítala, i v tomto případě se částečně odkloním od zvolené metodologie. Než se pustím do

rozebírání výskytu jednotlivých modů podle Natushe a Hawkins, nejprve vysvětlím na konkrétní scéně překážky, se kterými jsem se při analyzování setkala.

Začnu na příkladu jedné ze scén, ve které se nachází více než jeden modus. Pokusím se o ukázkou na 56. scéně, ve které jsem našla mody tři – participační, reflexivní a performativní. Scénu jsem vybrala proto, že je tvořena sekvencí, ale tematicky je propojená sociální herečkou Majdou. Také na příkladu této konkrétní scény není jasné, zdali jeden ze zmíněných modů nad ostatními dominuje. Zda se vůbec dá jeden ze tří prvků vyskytujících se modů určit jako dominantní. Proto jsem do své analýzy zařadila všechny tři mody vyskytující se ve scéně. Ne vždy se tyto mé rozpory týkají pouze sekvencí. Podobných případů je ve filmu více a budu na ně upozorňovat v průběhu analýzy u jednotlivých příkladů k daným modům.

Pro přehlednost v analýze si jednotlivé scény tvořící sekvenci v tomto konkrétním příkladu označím písmeny **A** a **B**:

A: První scénu sekvence otevřel rozhovor Miroslava Janka a Majdy stojících u náhrobku u železniční trati (Obrázek 3). Vedli spolu rozpravu, kdo by mohl být zesnulý ležící v hrobě. V dalším záběru Janek snímá Majdu z odstupu (Obrázek 4). Majda přešlapovala okolo náhrobku z prvního záběru. Do toho je spuštěn Majdy voice-over, ve kterém vzpomíná na zážitek se svou spolužačkou, kdy spolu čekaly na vlak a hovořily o tom, zda by nebylo lepší pod něj skočit. Voice-over pokračuje tak, že kamarádka si opravdu stoupla na kolej a Majda byla vyděšená, protože nevěděla, co by dělala s její mrtvolou.

Obrázek 3: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 1



Zdroj: Normální autistický film. *Dafilms.cz* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10151-normalni-autisticky-film>

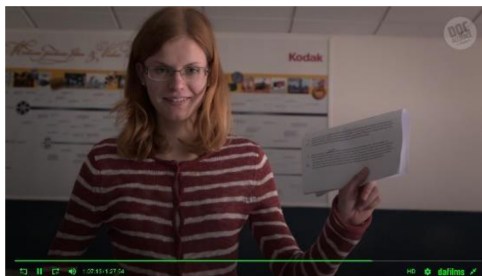
Obrázek 4: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 2



Zdroj: Normální autistický film. *Dafilms.cz* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10151-normalni-autisticky-film>

B: Po dokončení této věty následovala nová scéna s Majdou z jiného prostředí. Svým kontextem navazovala na scénu A. Majda zde pro účely dokumentu předčítala v synchronním zvuku text, který byl slyšet ve voice-overu v předchozí scéně (Obrázek 5). V této scéně upozorňovala na to, že se jí nezdá, že do předčítaného textu napsala „co by dělala s její mrtvolou.“ Promlouvala zde k Jankovi a ptala se ho, zda text opravdu takto napsala. Janek odpověděl, že s textem nijak nehýbal.

Obrázek 5: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 3



Zdroj: Normální autistický film. *Dafilms.cz* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10151-normalni-autisticky-film>

A: Po skončení scény B se děj opět navrácí do scény A. Majda je opět pozorována s odstupem kamery a pokračuje její voice-over, který byl přerušen scénou B (Obrázek 6). Vysvětluje, že kamarádka z kolejí odstoupila a dělala si legraci z Majdy, která jí to uvěřila. Majda nechápala, jak si tam mohla stoupnout, když to nemyslela vážně. Nakonec dodala, že ji třesoucí koleje vždy děsily. Majdin voice-over tímto skončil a scéna dále pokračovala v synchronním zvuku s obrazem. Majda teď v obraze i zvuku ukazuje Jankovi na kameru rostlinu rostoucí u trati, o které si dále povídají.

Obrázek 6: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 4



Zdroj: Normální autistický film. *Dafilms.cz* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10151-normalni-autisticky-film>

ANALÝZA SEKVENCE S MAJDOU:

V obou scénách tvořících sekvenci byla patrná jasná interakce mezi dokumentaristou a Majdou. Janek se aktivně zapojil do konverzace, byl jejím komunikačním partnerem, se kterým měla možnost rozvíjet rozhovor. Je také jasné, že kdyby Janek nebyl s kamerou přítomný, tato situace by nenastala. Proto jsem do této scény zařadila participační modus.

S modem participačním se pojí ve druhé scéně, označené jako B, modus reflexivní. Propojením konverzace a rozhodnutím Janka vložit tento záběr do dané scény, se nám otevřela možnost nahlédnout do ztvárnění žitého světa. Díky ponechání záběru nám tvůrce odhaluje, odkud voice-overly protkávající film pocházejí a jak vznikaly.

Posledním modem, který jsem v sekvenci našla, je modus performativní. Nichols vnímá performativní dokumenty jako spojení imaginárního a skutečného. Současně nám tyto dokumenty mají zprostředkovat subjektivní zkušenost, emoce a vzpomínky. Přestože v této scéně není propojení imaginárního, voice-over je doprovázen záběry, které Janek natočil s Majdou. Naopak Majdina výpověď, která přichází ve formě voice-overu je silně založená na subjektivních zkušenostech a vzpomínkách. Podle Nicholse se performativní dokumenty soustředí na „(...) *intenzivní emoce vyjádřené zkušenosti a poznání, aniž by se pokoušely tvořit něco*

*hmatatelného.*¹²⁴ Majda nám ve voice-overu přiblížila, jaké to je vnímat svět jejíma očima. Forma zprostředkování jako komentáře ve voice-overu je způsob, kterým Janek způsobil, že se Majda v dokumentu dokázala více otevřít.

5.2. Mikroanalýza Nicholsových modů v Normálním autistickém filmu

V této části se budu držet postupů analýzy Natusche a Hawkins. Jediné, v čem se odkloním, bude důkladnější rozebrání příkladů scén s projevy prvků konkrétních modů, abych obhájila svou analytickou práci a má rozhodnutí pro zařazení do daného modu. U některých příkladů budu upozorňovat na výskyty více modů ve scéně či sekvenci, jelikož v práci není dostatek prostoru na analýzu každé scény zvlášť. Vždy budu uvádět konkrétní scénu včetně jejího čísla na základě chronologického zařazení, jak šly po sobě ve filmu.

POETICKÝ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Druhým nejčastěji zastoupeným modem v jednotlivých scénách byl modus poetický. Poprvé jsem se s ním setkala již ve 2. scéně v úvodní titulkové sekvenci, která byla doplněna o diegetickou¹²⁵ hudbu vyprodukovanou sociálním hercem Denisem. Že se jednalo o hudbu z filmového světa jsem zjistila u 6. scény, kde se hudba spojila s obrazem, v němž byl Denis pozorován kamerou při jeho hře na klavír. Následně se hudba v úvodní titulkové sekvenci objevila ještě dvakrát.¹²⁶ Celkově je ve filmu poetický modus nejčastěji zastoupen Denisovým hudebním doprovodem, který funguje jako komentář. Určuje celkovou atmosféru a náladu filmu. Také časté užití zpomalených záběrů nasvědčuje poetickému modu. Například ve 41. scéně, kterou tvořila sekvence tří scén, byla v záběru Marjam pomalu se houpající na houpačce (Tabulka 3, příklad 1). Do houpání byl vložen její voice-over o vílách s hudebním podkresem vysokých klavírních tónů. Celkem tato scéna trvala 23

¹²⁴ NICHOLS, Bill, pozn.4, s. 218.

¹²⁵ Pojmem diegeze označují události, které se odehrávají ve světě příběhu. V tomto případě „diegetický zvuk“ je zvuk, který se pochází ze světa příběhu., BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, pozn. 42, s. 363.

¹²⁶ Úvodní titulková sekvence byla rozdělena na tři části, které byly prokládány scénami s Lukášem.



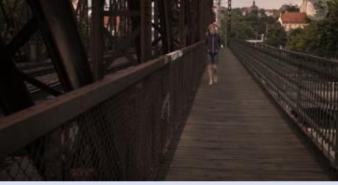
sekund. Tuto sekvenci tvořil ještě prostřih na obličej Marjam z jiné scény a observační záběr na jejího sourozence pobíhajícího po zahradě. V poslední scéně sekvence se spojil obraz se zvukem a mohli jsme vidět Marjam vést synchronní rozhovor s Jankem o vílách, který jsme slyšeli v první scéně. Hudební podklad vysokých klavírních tónů, zpomalení záběru, komentář pocházející z neznámého zdroje, dokud nám jej Janek nespojil s obrazem, utvářelo svébytnou atmosféru náležící poetickému modu. Prostřih na jejího bratra pobíhajícího po zahradě nasvědčoval přítomnosti také observačního modu a dialog mezi Jankem a Marjam modu participačnímu. Opět jsem se tedy potýkala se třemi mody v jedné scéně.

Dále jsem se v 60. scéně setkala například se záběrem trvajícím 20 sekund. Tvořil jednu celou scénu, která fungovala v rámci filmu jako přechod mezi scénami s Marjam. Byla v něm zaznamenána rozostřená ruka Denise z jiného záběru, který klepal prsty do okenní tabule. Tím byla naznačena hra na klavír (Tabulka 3, příklad 2). Celková stylizace rozostřeného záběru, který rámoval pouze klepající ruku do okenní tabule a jeho zařazení mezi dvě scény spojené s jiným ze sociálních herců, napovídá prvkům poetického modu, který klade mimo jiné důraz na formu.

Dalším příkladem jsou scény spojené se sociální herečkou Majdou. Janek spoustu jejích scén stylizoval do formátu hudebního klipu, jako tomu je například v 9. scéně (Tabulka 3, příklad 3). Majda se v této scéně přibližovala po železničním mostě směrem ke kameře za zvuků asynchronní, jí vyprodukované elektro-beatové hudby. Do rytmu muziky hrál její rap, ve kterém hovořila o sobě. Je zde kladen důraz na formu, kterou nám je poselství jejího textu předáno. Kromě poetického modu je zde skrze její rap a jeho obsah zařazen také modus performativní, dále mody reflexivní a participační, ke kterým se vyjádřím v odstavcích zabývajících se danými mody.

Práce se sekvencemi, řazení scén, zpomalené záběry, různá délka utvářející rytmus filmu, a využití hudby k nastolení atmosféry, jsou prvky, kterými se poetický modus projevuje v celém filmu. O to specifičtěji se práce s filmovou formou objevuje u scén s Majdou.

Tabulka 3: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v poetickém modu

Poetický modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Zpomalený záběr	1. Marjam na houpačce ve zpomaleném záběru.	
Řazení záběru	2. Rozostřený záběr na Denisovu ruku vloženou mezi jiné, nesouvisející, scény.	
Stylizace hudebního klipu	3. Majda jde proti kameře, obraz stylizovaný do hudebního klipu.	


Zdroj: vlastní zpracování

VÝKLADOVÝ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Nejméně zastoupený výkladový modus se ve filmu objevil pouze jednou, a to až ve 28. minutě 27. scény. Svými prvky se nejvíce blížil tomu, co Nichols za výkladový modus považuje – došlo zde k propojení líčeného stanoviska s obrazem, tedy obraz ilustroval to, co bylo řečeno. Tato scéna je propojena kromě výkladového modu také s modem poetickým, observačním a reflexivním. Tvořilo ji několik záběrů. První záběr snímal dialog mezi Marjam a maminkou o látce probírané ve škole, spojené s Vivaldiho *Čtyřmi ročními obdobími*. V podkladu tohoto celého záběru hrála hudba produkovaná Denisem, která korespondovala s jejich debatou. Důraz na atmosféru, kterou hudba utvářela, svědčil o přítomnosti poetického modu. Jankovo pozorování dialogu mezi maminkou a dcerou ze zadního sedadla zpoza kamery a točení míjející krajiny ukázalo přítomnost observačního modu. Reflexivní modus se projevil v momentě, kdy na silnici stál kůň a Marjam vybídla Janka, aby daný jev natočil. Pokyn Marjam směřovaný k Jankovi, že může daný jev natočit, svědčil o tom, že „teď je ten moment,“ kdy může zapnout kameru a že do té doby o kameře nevěděla, proto modus observační, do kterého se připojil modus reflexivní. V posledním záběru scény se objevil výkladový modus ve formě voice-overu, ve

kterém maminka Ahmeda a Marjam vyprávěla o představách své dcery z pozice autority. Hovořila o tom, že Marjam nazývá jejich rodinný dům „ružová běžovka“ a že v něm bude žít celý život se svými rodiči. Janek tu využil důkazní stříhové skladby, která propojila obraz vložení záběru na jejich dům a slova maminky (Tabulka 4, příklad 1).

Tabulka 4: Příklady scén v Normálním autistickém filmu ve výkladovém modu

Výkladový modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Indexovost obrazu spolu s komentářem.	1. Maminka Marjam nám představuje dceřinu představu s indexovým obrazem jejich domu, nazývaném „Ružová běžovka“	

Zdroj: vlastní zpracování

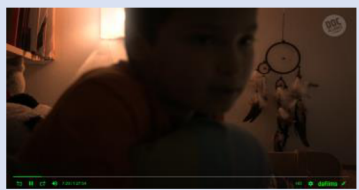
OBSERVAČNÍ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Observační modus byl v jednotlivých scénách zastoupen nejvíce. Janek využívá velkou část záběrů, které jsou natočeny bez jeho účasti v podobě interakce se sociálními herci. Přesto jsem se při vyhodnocení, zda scénu určit jako observační, setkala s komplikacemi. Například ve 12. scéně byl v záběru Ahmed sedící na posteli před kamerou v polodetailu (Tabulka 5, příklad 1). Rozostřená kamera jej snímala zepředu. Rozostření obrazu mohlo nasvědčovat rychlému spontánnímu zapnutí kamery, přesto bylo patrné, že Ahmed o kameře věděl, ačkoliv se do ní přímo nedíval. Jeho monolog působil jako maskovaný rozhovor, během kterého se Janek rozhodl spustit kameru. Obraz byl spojen se synchronním zvukem, ve kterém Ahmed vyprávěl, že by se jednoho dne chtěl stát součástí demoliční čety. Podobně jsem určila jako observační modus 16. scénu s Majdou (Tabulka 5, příklad 2). Obraz byl opět spojen se synchronním zvukem, ve kterém Majda při jízdě vlakem hovořila o tom, od kdy věděla, že je autistkou. Kamera ji během výpovědi střídavě sledovala v různých záběrech. V obou zástupných příkladech si jsou sociální herci vědomi přítomné kamery, která je snímá. V průběhu analýzy jsem se pravidelně rozhodovala, zda neurčit takové scény jako modus participační, které se projevují verbální či nonverbální interakcí s filmařem a jeho angažovanou přítomností na scéně. Také by tomu nasvědčovala v teoretické části zmíněná premisa, že to, co vidíme, by se bez

přítomnosti filmaře nestalo.¹²⁷ Observační modus se na druhou stranu netají tím, že některé situace mohly být samotným tvůrcem vystavěny, jako tomu je právě u maskovaného rozhovoru. Pro observační modus jsem se nakonec rozhodla na základě Jankova nezasahování do scény.

Objevily se však i scény, u kterých se dal observační modus jednoznačně určit. Například 28. scénu tvořil dlouhý desetisekundový záběr natočený zpovzdálí (Tabulka 5, příklad 3). Kamera snímala Majdu sedící mlčky pod mostem za synchronního zvuku projíždějících aut. Dlouhým záběrem nám Janek odhalil Majdin samotářský a vzdorovitý vztah k životu a neobvyklým místům. Dalším příkladem může být 46. scéna, ve které jel Janek s Ahmedem, Marjam a jejich rodinou na výlet na Panskou skálu. Scéna byla kombinovaná ještě spolu s poetickým modem, který scénu otevíral použitím zpomaleného záběru na Marjam. Další záběry v této scéně jsou observační. V jednom kamera sledovala turisty stojící na daleké skále (Tabulka 5, příklad 4), čímž se posílil charakter spontánnosti dokumentu. Ve zbytku záběrů dané scény sledovala kamera Marjam a Ahmeda, hrající si s dalšími sourozenci v prostranství. Nejčastěji jsem našla observační modus v záběrech s Denisem (Tabulka 5, příklad 5). Janek použil opakovaně scény tvořené jedním krátkým záběrem, v nichž Denis hrál na klavír (scéna č. 7, 13, 15, 19, 24, 32, 37, 42, 47, 49, 53, 62). V rámci celého filmu jsem tyto scény nacházela častěji jako předěly uzavírající tematicky scénu vždy s jiným ze sociálních herců. Proto by užití těchto záběrů v rámci celého filmu působilo spíše jako modus poetický, který i svou krátkou délkou měnil filmový rytmus. Avšak v rámci jedné scény zde plnily podmínky observačního modu. Janek Denise diskrétně pozoroval a nezasahoval do jeho hraní.

Tabulka 5: Příklady scén v Normálním autistické filmu v observačním modu

Observační modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Maskovaný rozhovor I	1. Ahmed vede monolog, že by se chtěl stát demoliční četou.	

¹²⁷ NICHOLS, Bill, pozn. 4, s. 202.

Maskovaný rozhovor 2	2. Majda vypráví o svých počátcích autismu.	
Odkrytí Majdina vztahu k osamocným místům	3. Majda pod mostem	
Spontánní zaznamenání žitého světa	4. Turisté na skále	
Observace Denisova hraní	5. Denis hrající na klavír (printscreens ze 7. scény)	

Zdroj: vlastní zpracování

PARTICIPAČNÍ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Pokud opomenou občasné komplikace při rozhodování mezi observačním a participačním modem, pak participační modus patřil v *Normálním autistickém filmu* k těm snáze určitelným. Je založen na dialogu mezi subjektem a filmařem, který by se nebýt kamery nestal, jelikož setkávání se sociálními herci bylo dopředu domluvené. Jankova participace se ve filmu projevila skrze rozhovory s hlavními sociálními herci, popřípadě s maminkou Ahmeda a Marjam. Zprostředkováním rozhovorů s maminkou dětí Janek nabídl i jinou perspektivu vnímání jejich autismu. Sama ve 22. scéně konstatuje při parkování auta, že je skrze své návyky „takový autistický řidič“ (Tabulka 6, příklad 1). Prostřednictvím maminčiny otevřenosti Janek zprostředkoval divákovi možnost zamyslet se také sám nad sebou.

V některých případech Jankova participace rozšířila scény o reflexivní modus, ve kterém sociální herci v dialogu Janka vyzývají, aby například něco natočil. Například v 9. scéně, která už zde byla dříve uvedena jako příklad u poetického modu, Majda ukázala na mrtvého holuba ležícího na kolejích železničního mostu.

Vyzvala Janka, aby jej natočil (Tabulka 6, příklad 2) – zde se objevuje modus reflexivní, kterým se budu zabývat v části jemu věnované. Následně Majda konstatovala, že by chtěla být také mrtvá. Když se jí Janek zeptal, jestli to myslí vážně, bylo vidět, že se Majda nechala otázkou zaskočit, protože na ni neznala odpověď. Jelikož se jednalo o první scénu ve filmu tematicky opřenou o její osobu, ukázala nám, že příští Majdiny negativní výroky bychom měli brát s rezervou.

S každým ze sociálních herců vedl Janek za celou hodinu a půl alespoň jednu dialog, skrze který nám zprostředkoval možnost poznat jejich osobnost. Například ve 14. scéně s Lukášem přežvykujícím polystyren, se ho Janek zeptal, co si o tom podle něj budou lidi myslet (Tabulka 6, příklad 3). Lukáš pohotově s úsměvem ve tváři odpověděl, že si budou myslet, že autisti jedí polystyren. Touto otázkou a následnou Lukášovou odpovědí nadnesl celkové představy lidí o autistech a jejich objektivizaci. 58. scéna s Denisem se nese v úplně jiném duchu. Jelikož jsme v průběhu filmu dostali velké množství možností pochopit Denisovu vášeň ke hře na klavír, umístil Janek až nakonec filmu jejich první interakci. Denis nadhodil téma skladby od Steva Reicha *Different Trains*, kterou nedávno objevil (Tabulka 6, příklad 4). Dopodrobna popsal, co ve skladbě našel za hudební prvky a vedl polemiku o jejím obsahu, o disharmonii a zmatku, kdy lidé nevěděli kam jedou a jestli se odtamtud vrátí. Na Jankovu otázku „odkud?“ Denis odpověděl: „*Vám to asi nedošlo, že?*“¹²⁸ Na této scéně je kromě Denisovy vnímavosti zajímavý i jejich vztah. Všichni sociální herci Jankovi ve filmu tykají, jediný Denis mu ve filmu vykal.

Přítomností participačního modu nám je v *Normálním autistickém filmu* odprezentován přístup, který Janek zastával vůči sociálním hercům. Ve všech případech plnil úlohu komunikačního partnera a spolu s nimi nám odkryl jejich svět. Toho docílil především díky verbálním reakcím na neplánované situace, ze kterých vzešlo poznání a pochopení.

¹²⁸ *Normální autistický film*. Čas 1:11:50. Dafilms.cz.

Tabulka 6: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v participačním modu

Participační modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Dialog Janka s maminkou Ahmeda a Marjam	1. maminka: „ <i>Já jsem takový autistický řidič. Stojím na stejných místech, parkuju na stejných místech a jezdím jenom do Nového Boru</i> “ Janek: „ <i>Tak jsi to chytila od dětí.</i> “	
Dialog mezi Jankem a Majdou	2. Majda: „ <i>Já bych chtěla bejt taky mrtvá.</i> “ Janek: „ <i>Myslíš to vážně?</i> “ Majda: „ <i>Já nevím, život stojí za hovno.</i> “	
Dialog Janka s Lukášem	3. Janek: „ <i>Co podle tvého názoru, až to někdo uvidí, si bude myslet? Že autisti jedí?</i> “ Lukáš: „ <i>Všichni, kdo tohle budou vidět, si budou myslet, že autisti jedí polystyren.</i> “	
Dialog Janka s Denisem	4. Janek: „ <i>No a odkud?</i> “ Denis: „ <i>Vám to asi nedošlo, že?</i> “	

Zdroj: vlastní zpracování

REFLEXIVNÍ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Na rozdíl od participačního modu si u reflexivního nevěšíme komunikace mezi filmařem a subjektem, ale mezi filmařem a divákem. V *Normálním autistickém filmu* se tato zvýšená míra reflexe o tom, jak byl žitý svět ztvárněn, objevuje už v první scéně s Lukášem. Miroslav Janek v rozhovorech pro média uvádí, že sociální herec Lukáš je „(...) *takovým průvodcem filmu.*“¹²⁹ Tento přístup je jedním z aspektů, kterým se reflexivní modus ve filmu odrážel. V první scéně filmu Lukáše pozorovala kamera, v níž hledal umístění pro svou sošku hlavy. V dalším záběru už seděl na matraci a hovořil do kamery, směrem k divákům: „*Omlouvám se, pokud dovolíte, já*

¹²⁹ HOLÝ, Šimon. Režisér Miroslav Janek: Každý autista je originál. In: *On Air* [rozhlasový pořad]. ČRo – Radio Wave, 26. 11. 2016.

*se jdu s dovolením opít.*¹³⁰ Sociální herec si byl natáčení vědom, proto přizpůsobil i své chování pro kameru, kdy začal hovořit přímo k nám divákům. Takových situací spojených s Lukášem bylo ve filmu ještě dalších šest. Ve 20. scéně se k reflexivnímu modu připojil také performativní a participační modus. Participace si zde našla své umístění díky konverzaci mezi Lukášem a Jankem ohledně návrhu na plakát k *Normálnímu autistickému filmu*, který Lukáš vytvořil (Tabulka 7, příklad 1). Z jejich rozhovoru nad plakátem vyplynul performativní modus. Projevil se skrze záběr na Lukášův tablet, kde měl zakryté oči a ústa rukama. U toho podal odůvodnění, proč si je zakrýval. Vyšlo najevo, že to býval způsob jeho sebeobrany, když se chtěl schovat před okolím v momentech, kdy pociťoval stud. Reflexivita byla v tomto záběru ukryta právě ve vyobrazení plakátu, nad kterým s Jankem vedli rozpravu ohledně jeho užití pro film. V této konkrétní scéně se reflexivita objevila také již v prvním záběru, který danou scénu s Lukášem otevíral. Lukáš hovořil o pro a proti celého natáčení. Tato scéna nám zřejmě nejvíce odkrývá Lukášův vztah k filmu a jeho ztvárnění. Podobně jako Lukáš v úvodní scéně, také Ahmed hovořil k divákům. Ve 34. scéně jim posílal své pozdravy do kamery: „Ahoj, ahoj lidičky!“¹³¹ (Tabulka 7, příklad 2)

Další projevy reflexivního modu byly opět spojeny s Lukášem a jeho láskou k filmu. Tentokrát však nikoliv skrze dialog či monolog, ale prostřednictvím jeho videí, která natočil se svým kamarádem. S touto jeho fascinací se pojí jeho tvůrčí zápal do vlastní tvorby, kterou ve 39. scéně (Tabulka 7, příklad 3) ukázal na kameru prostřednictvím videa v tabletu. Jeho nadšení pro film se projevilo například také ve 3. scéně, kde byl zabrán s filmovou klapkou.

Třetí, často projevující se způsob reflexivního modu, spočíval v příkazech a doporučeních sociálních herců, aby Janek např. „něco“ natočil. Jako tomu bylo například u již zmiňované 9. scény s Majdou, která pobídla Janka, aby natočil mrtvého holuba. V již zmiňované 27. scéně v souvislosti s modem výkladovým, byl Janek v autě spolu s Marjam a její maminkou. Marjam zde vybídla Janka slovy „*To můžete zaznamenat.*“¹³² k natočení v cestě stojícího koně. S Marjam a jejím

¹³⁰ *Normální autistický film*. Čas: 0:00:23. Dafilms.cz

¹³¹ Tamtéž, čas 0:36:12.

¹³² *Normální autistický film*. Čas: 0:30:12. Dafilms.cz






upozorněním na ztvárnění žitého světa se pojí například i 59. scéna. Poté, co Janek sleduje dění u dětí doma u jídelního stolu, maminka Marjam vybědne, aby šla psát domácí úkoly bez použití kalkulačky. Naštvaná dcera po vyzrazení jejího tajemství s kalkulačkou začne křičet směrem k Jankovi zpoza kamery, aby tento záběr vystříhl (Tabulka 7, příklad 4).

Reflexivita se specificky projevila dvakrát i ve scénách s Majdou. Objevila se v 56. scéně, kterou jsem uvedla jako názorný příklad výskytu více modů ve scéně na začátku analýzy a poté v následující 57. scéně. Zde Majda provázela Janka opuštěným nádražním domem a vedla s ním dialog, který následně přešel do jejího voice-overu. Majda v něm jmenovala různé věci, co nemá ráda a také své pocity. Poté byl slyšet dialog mezi Majdou a Jankem, kde Janek Majdu vybědl, aby prozradila, co to je. Majda na to zareagovala, že to je vybraný seznam názvů básniček, který ji Janek vybral na základě jejich líbivosti a seřadil je. Zde odhalila způsob, jakým byly zprostředkovány její texty a tím nás opět vpouští do možnosti pochopit a poznat způsob, proč a jak se ve filmu objevily.

Poslední způsob, kterým se ve filmu reflexivní modus projevil, byl zprostředkován samotným Jankem. Ve třech případech jsme si jej mohli povšimnout s kamerou v odrazu. Dvakrát v odrazu okna jedoucího vlaku, ve scénách 16 (Tabulka 7, příklad 5) a 33, a jednou v odrazu bočního zrcátka auta, ve kterém na zadním sedadle seděl – scéna 54. V těchto příkladech lze mluvit spíše jen o prvcích reflexivního modu, které však ve scéně nedominovaly.

Zařazením reflexivních scén do filmu se odhalil přístup Jankova procesu filmařské tvorby. Vybízení dětskými sociálními herci k natočení některých záběrů vypovídá o jejich bezprostřednosti. Mimo jiné nám to říká také něco o Jankovi, který tyto scény do filmu umístil a komunikoval nám nejen průběh natáčení, ale i otevřenost, která mezi ním a sociálními herci panovala. Scény s Lukášem nám zase odkrývají jeho fascinaci natáčením, jehož je součástí, a tím pádem jeho zaujatý postoj průvodce filmem. Všechny projevy byly spontánním rozhodnutím sociálních herců, které vyplynuly samy ze situací. Tyto scény se staly důkazem o Jankově přístupu k natáčení, u něhož předem nevěděl, co se v jeho průběhu stane a jaké situace se mu naskytnou.

Tabulka 7: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v reflexivním modu

Reflexivní modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Dialogická pasáž s Lukášem	1. Janek: „ <i>Takže tys tohle udělal jako návrh na plakát, že ano?</i> “ Lukáš: „ <i>Třeba ano. Plakát by měl uvést film, mělo by tam být něco lákavého. No a celkově ten vzhled je takový surrealistický</i> “	
Ahmed zdraví do kamery	2. Ahmed zdraví budoucí diváky: „ <i>Ahoj! Ahoj lidičky.</i> “	
Lukášův zájem o film	3. Lukáš pustil ukázkou svého filmu na kameru.	
Pokyn k vystřížení scény	4. Marjam v zápalu rozhořčení křičí do kamery „ <i>To stříhňte!</i> “	
Proces natáčení	5. Miroslav Janek v odrazu okna jedoucího vlaku.	

Zdroj: vlastní zpracování

PERFORMATIVNÍ MODUS V NORMÁLNÍM AUTISTICKÉM FILMU

Druhý ve filmu nejméně zastoupený performativní modus se zakládá na subjektivních emočních zkušenostech a pocitech, aniž by tvořily něco hmatatelného. Situace, které nám přibližují, jaké to je být v dané pozici s cílem dojmout jsou umocněny situacemi imaginárními. Prvky performativity se v *Normálním autistickém filmu* objevily díky otevřenosti dětských sociálních herců vyjádřit svou osobní zkušenost. Nabízí nám tímto způsobem možnost nahlédnout a pochopit jejich

pocity a prožitky, které se pojí s jejich odlišným vnímáním a chápáním díky Aspergerovu syndromu.

S prvky tohoto modu jsem se setkala celkem devětkrát. Poprvé v 5. scéně, ve které si Lukáš pouštěl v tabletu video, v němž hovořil Michal Roškaňuk, odborník přes autismus. Lukáš po celou dobu přehrávání videa s pošklebky imitoval odborníkovu řeč. V momentě, kdy Roškaňuk prohlásil „*Podívejme se nejprve ve stručnosti, jak se k autismu staví dnešní společnost, respektive systém, který společnost ovládá.*“¹³³ Lukáš vztyčil svůj prostředníček (Tabulka 8, příklad 1). Svým gestem vložil do zaznamenané situace emoční aspekt, kterým vyjádřil svůj postoj, jenž zastává. V předchozí části, kde jsem se zabírala reflexivním modem, jsem uvedla příklad na 20. scéně, v níž byl zastoupený také performativní modus. V této scéně nám Lukáš představil, jak se vymezuje vůči svým pocitům zakrytím očí a úst, a schovával se tak před společností, aby zakryl svůj stud (viz Tabulka 7, příklad 1).

V případě Majdy se performativní modus objevoval ve voice-overech, ve kterých často odkrývala své pocity, které plynuly z jejích zážitků z dětství, ale i z konstatování jejích aktuálních pocitů ohledně jí samé. Poprvé jsem se s tímto případem setkala ve zmiňované 9. scéně, ve které Majda stylizovaná do hudebního klipu ve voice-overu „rapovala“ do podkladu elektro-beatové hudby o tom, že je „(...) *divná už od narození a nikdy se to nezmění.*“¹³⁴ V textu rapové hudby nám přiblížila, jak se cítí ve svém těle. Kromě informací založených na osobní zkušenosti, nám byly informace předány formou nediegetické hudební performance. Obdobný příklad se nacházel ve 29. scéně, kde kamera v detailu snímala Majdu procházející obcí. Opět zde byl do zvuků elektro-beatové hudby puštěn Majdin voice-over v podobě rapu, v němž kritizovala svou rodnou obec. Kromě stylizovaných scén do hudebního klipu s rapovaným voice-overem se objevily s Majdou scény, které byly založeny na jejích vzpomínkách, taktéž prostřednictvím voice-overu, ale již bez hudební stylizace. Například ve 33. scéně, která byla tvořena sekvencí, se vyskytovaly celkem čtyři mody – modus poetický, observační, reflexivní a performativní. Poetický se projevil skrze práci s tichem a následným vložením

¹³³ *Normální autistický film*. Čas 0:02:01. Dafilms.cz



¹³⁴ Tamtéž, čas 00:03:16.

elektro-beatové hudby a celkovým propojením sekvence. Observačním způsobem byla natočena celá druhá scéna, v níž kamera snímala ležící Majdu. Reflexivní modus se objevil skrze odraz Janka v okně jedoucího vlaku. První dvě scény v rozebírané sekvenci byly propojeny Majdiným voice-overem. Ve svém monologu vzpomínala na své dětství a konverzaci se sestrou: „*Vzpomínám si na to, že když jsem dělala blbosti, ségra mě vždycky okřikla. Co si o tobě támhleti lidi pomyslejí? Jak ona ví, co si o tobě támhleten člověk myslí? Jednou jsem se se ségrou bavila o tom, jestli je trapný zout si boty v divadle. Ona tvrdila, že to vadí proto, že i když to nikomu z lidí fakticky vadit nebude, tak se to nesmí, protože by to mohlo působit dojmem, že to může někomu vadit.*“¹³⁵ V této scéně nám je názorně představen způsob Majdina přemýšlení nad všedními záležitostmi, které jsou většinou ostatním zřejmé a nepozastavujeme se nad nimi. Poznání zde nabýváme skrze pochopení jejich pocitů, se kterými se jako autistka potýká. Její voice-over byl spojen se záběrem na ležící bosou Majdu na vlakových sedačkách (Tabulka 8, příklad 2), který částečně korespondoval s řečeným, ale spíše nám tím byl dán prostor na zamyšlení se nad tím, co je nám předkládáno. Stejný případ s Majdou se objevil také ve 44. a 48. scéně, kdy nám prostřednictvím svých vzpomínek na dětství a prožívání daných událostí zprostředkovala svou optikou vnímání světa. Obdobně nám byla zprostředkována 56. scéna, kterou jsem rozebírala na začátku jako příklad scény s výskytem více modů.

Všechny vypsané situace nám jsou v dokumentu zprostředkovány skrze osobní setkání filmaře se sociálními herci, díky kterému nám bylo dovoleno pochopit jejich prožívání běžných situací. Sociální herci sdíleli své vzpomínky a pocity a my tak mohli nahlédnout do jejich světa zdola, na rozdíl od například výkladového modu, který podává informace shora prostřednictvím naléhavého komentáře.

¹³⁵ *Normální autistický film*. Čas 0:35:03. Dafilms.cz.

Tabulka 8: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v performativním modu

Performativní modus podkategorie	Stručný popis scény	Odpovídající obraz
Lukášovo expresivní vyjádření	1. Lukášovo vyjádření vůči systému	
Majdiny subjektivní pocity	2. Majdin voice-over o vyzutí obuvi v divadle a vyjádření jejích pocitů.	

Zdroj: vlastní zpracování

5.3. Souhrn analýzy

Na začátku analýzy jsem nejprve uvedla celkové procentuální zastoupení jednotlivých modů v celém filmu. Výpočty jsem zarovnávala do tabulky po vzoru autorů Natusche a Hawkins. Na daném souhrnu jsem mohla už na začátku názorně ukázat odchýlení, kterým se mé provedení analýzy bude lišit od autorů zvolené metody. Na rozdíl od nich jsem ve mnou zvoleném filmu našla více jak jeden modus ve scéně. V konečném důsledku se po statistické stránce výsledek analýzy zpřesnil díky uvedení všech přítomných modů v jedné scéně. Autorům analýzy by se dalo vytknout analyzování pouze prvních 24 minut filmu. Kdybych se řídila jejich metodou přesně podle jejich vzoru, neobjevila bych výkladový modus, jehož konvence se objevily až po 28 minutách filmu. Dokonce se u některých scén s Denisem ukázalo, že některé mody v rámci jedné scény fungují jinak než v rámci celého filmu. Scény s ním by v rámci celého filmu fungovaly spíše jako poetické. Často se vyskytovaly jen v několikasekundovém rozpětí, čímž narušovaly časový rytmus a fungovaly tak jako přechod mezi scénami, jelikož oddělovaly témata s jinými sociálními herci. V rámci jedné scény ale přítomné prvky nasvědčovaly skrze způsob snímání a nezasahování režisérem do žitého světa modu observačnímu.

Mou hypotézu, ve které jsem očekávala dominantní výskyt observačního a participačního modu, potvrdila provedená analýza pouze napůl. Zatímco

observační modus se stal nejvíce zastoupeným v celém filmu, participační modus měl zastoupení výrazně nižší. V průběhu celého filmu Janek pracoval s mnoha záběry, které svými prvky vykazovaly četnou přítomnost observačního modu. Problém však nastal u scén, v nichž Janek snímal sociální herce hovořící směrem ke kameře a objevily se na rozhraní observačního a participačního modu. Význam těchto modů, coby projevu filmařova hlasu, je naprosto odlišný skrze jejich způsob ztvárnění žitého světa. Observační filmy spoléhají na zaznamenání žitého světa takového, jaký je, zatímco participační skrze interakci režiséra s protagonisty utváří situace, které by se bez přítomnosti kamery nestaly. Uvedla jsem to na příkladu scény, kdy není zřejmé, zda si je sociální herec vědom, že je natáčen, ačkoliv hovoří směrem ke kameře. Konečné rozhodnutí ve prospěch observačního modu nakonec záviselo na faktu, že participační mody vyžadují viditelnou interakci, která se mezi snímaným subjektem a Jankem neuskutečnila. Nejvíce se tyto scény přibližovaly maskovanému rozhovoru, který Nichols uvádí jako jednu z možností. V tomto případě mohlo dojít ke zkreslení výsledků analýzy, jelikož toto vnímání scén závisí na subjektu, který jednotlivé mody do scény zařazuje. Proto by se dala napadnout Nicholsova taxonomie, která nejednoznačně definuje u jednotlivých modů, kam až sahá jejich působnost a co už nelze považovat za prvek odpovídající danému modu.

Druhým nejčastěji zastoupeným modem byl modus poetický. Jeho výskyt v jednotlivých scénách se nejvíce pojil s filmovou formou a užitím stylových prvků, které jsou produktem postprodukčních zásahů. Časté výskyty zpomalených záběrů a Denisova hudebního komentáře, popřípadě stylizované scény do hudebního klipu, byly nejvýraznějšími prvky, skrze které se modus projevoval.

V pořadí třetí nejhojněji zastoupený modus, tedy modus reflexivní, se nejčastěji projevoval prostřednictvím sociálních herců, kteří na ztvárnění žitého světa reagovali především verbálně, a to zejména pobídkami k natočení konkrétního jevu. Přítomností reflexivního modu, nejen v této konkrétní formě, se naplno ukázala Jankova spontánnost. Otevřený přístup k natáčení dokumentarista projevil také mírou prostoru, kterou poskytl sociálnímu herci Lukášovi. Díky tomu, že se Lukáš stal průvodcem filmu, mohl divákům lépe přiblížit svou hlavní zálibu, tedy zájem o film.

Participační modus se v procentuálním zastoupení jednotlivých modů umístil až na čtvrtém místě, právě proto se má hypotéza potvrzuje jen částečně. Prostřednictvím dialogů Janka se sociální herci se divákům otevřela možnost sociální herce blíže poznat. Rozhodnutím Janka zařadit do filmu i záběry z rozhovorů s maminkou sourozenců Ahmeda a Marjam se otevřela nová perspektiva náhledu do světa nejen dětí s Aspergerovým syndromem, ale i jejich rodičů. Janek svou účastí ve filmu v některých případech ukázal způsob, jakým máme chápat sociální herce a jejich žitý svět. Příkladem může být v analýze uvedená 9. scéna s Majdou, ve které Janek už na začátku filmu ukázal, že její časté upozorňování na smrt nemusí být natolik závažné, jak by se na první pohled mohlo zdát. S tím souvisí taktéž předposlední ze zastoupených modů, tentokrát modus performativní, který má blízko k modu participačnímu svou měrou účasti tvůrce. Prostřednictvím nahlížení na sociální tematiku skrze osobní zkušenosti a zážitky sociálních herců nám bylo umožněno sbírat informace o jejich světě z jejich úhlů pohledu. Projevil se tak další způsob, kterým jsme si mohli přiblížit prožívanou zkušenost sociálních herců a jejich vnímání světa.

Nejmenšího zastoupení se ve filmu dostalo výkladovému modu, což koresponduje s tím, že Janek nechal situace vyplynout. Ve filmu se neobjevili odborníci ani autoritativní hlasy shůry, které by nám určili způsob, jakým nahlížet na dané sociální téma. Ve filmu se nacházel výkladový modus pouze jednou ve 27. scéně. Na konci scény tvořené více mody se objevily prvky, které nejvíce nasvědčovaly výkladovému modu. Informace ve scéně nám byly poskytnuty prostřednictvím rodiny, aniž by nám diktovaly způsob, jak skutečnosti přijmout. Posláním filmu nebylo představit fakta o autismu, ale spíše ponechat prostor divákům, aby si o této konkrétní formě autismu utvořili svůj názor a nabízené informace přejali po svém.

Z analýzy také vyplynulo, že i u jednotlivých sociálních herců Janek pracoval se specifickými prostředky a způsoby sdělení. Jeho různé metody se odlišovaly v použití konvencí jednotlivých modů. Některé mody se vyskytovaly více ve spojení s konkrétním sociálním hercem. Tím nám bylo komunikováno, že se Janek přizpůsobil jejich potřebám, aby se mu pro účely dokumentu více otevřeli. U Majdy objevil způsob předání informací prostřednictvím voice-overů, někdy stylizovaných do hudebního klipu, které se pak projevovaly převážně v performativním modu.

Výrazné pak bylo spojení Lukáše s reflexivním modem, které vyplynulo z „pasování“ Lukáše do role průvodce filmu. S Denisem se pojil observační modus prostřednictvím diskrétního pozorování při jeho hraní na klavír, čímž nám je přiblížen jeho vztah k hudbě. Denisova diegetická klavírní hudba se zároveň stala součástí celého filmu, proto si jej lze spojit také s častým výskytem poetického modu. Poznání sociálních herců Ahmeda a Marjam se pojilo převážně s konvencemi observačního a participačního modu, které Janek s kamerou sledoval, nebo s nimi vedl rozhovory.

Závěr

Na základě divácké zkušenosti a osobního zaujetí pro tvorbu dokumentaristy Miroslava Janka jsem se ve své práci rozhodla analyzovat snímek právě tohoto tvůrce. K analýze jsem si zvolila *Normální autistický film*, který se v době svého uvedení setkal s kladným kritickým přijetím. Motivací pro zkoumání *Normálního autistického filmu* bylo mimo jiné zjištění, že se k Jankovi přímo nevztahuje žádná tištěná literatura.

Na základě teorie dokumentárního hlasu a dělení filmů do modů reprezentace podle Billa Nicholse jsem se rozhodla prozkoumat, jaké mody se v Jankově filmu vyskytují. Jelikož Nichols připouští míšení modů, vstoupila jsem do práce s hypotézou, že Jankův tvůrčí hlas se ve filmu odráží v užití prvků nasvědčujících observačnímu a participačnímu modu. Tento předpoklad jsem opřela o své divácké zkušenosti a vlastní polostrukturovaný rozhovor s tvůrci filmu Miroslavem a Toničkou Jankovými. Přítomnost observačního modu jsem odvodila z informace, že Janek vstoupil do natáčení jen s obecnou představou o tom, co by měl film vypovědět a jaký by měl mít cíl. K participačnímu modu pak odkazuje zvolená metoda natáčení. Podle Jankových slov metoda spočívala ve vedení rozhovorů se sociálními herci a jejich rodinnými příslušníky. Kameru však tvůrce spustil pouze ve chvíli, kdy se dělo něco zajímavého. Právě na základě vedení rozhovorů jsem očekávala přítomnost participačního modu.

V teoretické části, kterou jsem rozdělila do čtyř podkapitol, jsem vycházela primárně z Nicholsovy knihy *Úvod do dokumentárního filmu*.¹³⁶ V první podkapitole jsem podle Nicholsovy teorie určila, co je to dokumentární film a došla k závěru, že stanovení souhrnné definice není rozhodující. Zcela zásadní však je, aby obsah filmů vedl k dialogu. Mimo jiné jsem poukázala na dva Nicholsem hojně používané pojmy *žitý svět* a *sociální herec*, které jsem následně používala v analytické části. Dále jsem podle Nicholse určila, co je to dokumentární hlas, který určuje způsob, jakým k nám chce filmový tvůrce hovořit o světě. Na dokumentární hlas jsem navázala Nicholsovou klasifikací dokumentárních filmů. Navrhuje dva způsoby klasifikace na

¹³⁶ NICHOLS, Bill, pozn. 4.

modely a mody. Pro účely práce jsem se zaměřila na čistě kinematografické dělení, tedy na filmové mody. Zmínila jsem, že v modech se odráží různé způsoby, kterými se hlas dokumentu filmově projevuje. U každého modu jsem vypsal všechny jeho typické prvky, abych jejich konvence mohla v analytické části uplatnit. Nakonec jsem definovala pojmy *záběr*, *scéna* a *sekvence* podle publikace *Základy dokumentárního filmu*.¹³⁷ Vzhledem k tomu, že jsem zvolila metodu analýzy po jednotlivých scénách, věnovala jsem vymezení pojmů podkapitolu 2.4.

Jednu z kapitol jsem věnovala také autorovi zkoumaného snímku Miroslavu Jankovi. Stručně jsem zmapovala jeho filmařskou činnost a nastínila dokumentaristův vztah ke stříhové skladbě. Podle Janka je nutné nezapomínat na dostatečnou časovou dotaci, kterou potřebuje střihač pro svou práci, aby mohl vzniknout dobrý film.¹³⁸ Ve stručném přehledu jsem se ještě zaměřila na režisérovu porevoluční tvorbu, pro kterou jsou charakteristická sociální témata. Do této skupiny spadá i *Normální autistický film*.

Svou metodologickou část jsem opřela o způsob analýzy, kterou navrhli a uplatnili akademici Barry Natusch a Beryl Hawkins na dvou jimi zvolených filmech. Vycházeli z Nicholsovy klasifikace modů a v jednotlivých scénách hledali na základě specifických prvků přítomnost jednoho z modů. Už v úvodu analýzy jsem musela přizpůsobit svůj výpočet zastoupení modů v jednotlivých scénách, jelikož jsem zjistila, že i ve scénách samotných dochází k jejich překrývání. Odklonila jsem se také v délce analyzované části filmu. Autoři analýzy ve filmu zkoumaly jen prvních 24 minut. Já se pro přesnější získání dat z analýzy rozhodla analyzovat film celý, pro případ, že by se některý z modů objevil až v následujících scénách filmu. Při analýze jsem došla ke zjištění, že výkladový modus se objevil až ve 28. minutě. Následně jsem se už v analýze filmu držela stejných postupů jako její autoři, při analyzování v jednotlivých částech věnujících se daným modům jsem však upozorňovala na výskyty více modů ve scéně, a odkazovala k jejich přítomnosti. Na základě analýzy opřené o jejich metodologii jsem zodpověděla, jaké mody se ve filmu vyskytují. Zastoupení ve filmu našlo všech šest modů, přičemž dominantně

¹³⁷ PORYBNÁ, Tereza a Helena ZAJÍCOVÁ, pozn. 44.

¹³⁸ JANEK, Miroslav, pozn. 25, s. 37.

se objevily modus observační a poetický. Tím se můj počáteční předpoklad potvrdil jen částečně. Provedením analýzy jsem potvrdila, že i v jedné scéně se může vyskytovat více než jeden modus, přičemž by neměl být ovlivněn výsledek konečné statistiky, kterou jsem uvedla v procentuálním zastoupení v tabulce. Naopak se toto rozšíření metody ukázalo být pro tento konkrétní Jankův film jako přesnější způsob. Jankův hlas, jehož prostřednictvím k nám promlouvá, se odráží v jeho přizpůsobení přístupů k jednotlivým sociálním hercům a díky tomu je ve filmu zastoupeno všech šest modů, které se čteně vyskytují i v rámci jedné scény. Na rozdíl od autorů metody analýzy modů jsem nedošla k závěru, že by přizpůsobení Nicholsova přístupu na jednotlivé scény poskytlo stejně účinný přístup k analýze hybridních dokumentů. Dané přesvědčení vychází z podrobného zkoumání scén filmu, které v rámci filmu plní jinou funkci. Ani Nicholsova klasifikace na mody se při analýze filmu neukázala být jednoznačná kvůli překrývajícím se prvkům mezi nimi.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *Normální autistický film* [dokumentární film]. Režie Miroslav JANEK. Česko, 2016
2. Polostrukturovaný rozhovor s režisérem Miroslavem Jankem a střihačkou Toničkou Jankovou, Praha, 29. 7. 2020

Literatura

1. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.
2. ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed., 2014. *Generace Jihlava*. Praha: Větrné mlýny. ISBN 978-80-7443-109-8.
3. *Dokrevue: Jediný český časopis o dokumentu* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/>
4. FILA, Kamil, 2015. Generace Jihlava, koncept: První knihu o porevolučním dokumentu se vyplatí číst opakovaně. *Respekt* [online]. 12. 4. 2015 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/16/jedeme-v-tom-s-vami>
5. FOSTER, Thomas C., 2017. *Jak číst film*. Brno: Host – vydavatelství. ISBN 978-80-7577-183-4.
6. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
7. JANEK, Miroslav, 2015. Čas a střih v dokumentárním filmu. HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPACĚ a Iwona ŁYKO, ed. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace*. Praha: Národní filmový archiv, s. 37-59. ISBN 978-80-7004-164-2.
8. NATUSCH, Barry a Beryl HAWKINS, 2011. *Mapping Nichols' Modes in Documentary Film – Ai Weiwei: Never Sorry and Helvetica*. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 2(1). Dostupné z: <https://doi.org/10.22492/ijmcf.2.1.07>
9. NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze; Jihlava: JSAF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava. ISBN 978-80-7331-181-0.

10. Normální autistický film, 2017. *Filmová databáze* [online]. Uherské Hradiště: Martin Svoboda, 2017 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/normalni-autisticky-film/144765>
11. PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57326-2.
12. PORYBNÁ, Tereza a Helena ZAJÍCOVÁ, ed., 2012. *Základy dokumentárního filmu* [online]. Praha: Člověk v tísni [cit. 2022-04-23]. ISBN 978-80-87456-24-8. Dostupné z: https://www.jsns.cz/nove/lekce/filmove_kluby/zaklady_dokumentarniho_filmu.pdf

Seznam příloh

Příloha 1: Vyplněná pracovní tabulka s mody v Normálním autistickém filmu

Číslo scény	Čas	MODUS						Obsah scény
		Výkladový	Poetický	Observační	Participační	Reflexivní	Performativní	
1.	0:00:00-0:00:48					reflexivní- koukání na kameru, hovoření k divákům-sociální aktér si je vědom, že je natáčen, proto přizpůsobuje své chování pro kameru		Lukáš chodí po pokoji, hledá umístění sádrové sošky, mluví stylizovaně na kameru.
2.	0:00:48-0:00:53		Úvodní titulková sekvence s hudebním diegetickým doprovodem z následujícího záběru					ÚTS
3.	0:00:53-0:01:14					Lukáš s tabletem, v něm filmová klapka; Lukáš se představuje na kameru		Lukáš se představuje na kameru.
4.	0:01:14-0:01:18		opět pokračuje titulková sekvence s klavírním hudebním doprovodem					ÚTS
5.	0:01:18-0:02:47						Lukáš spontánně ukazuje prostředníček, pošklebky do kamery (Roškaňuk v nahrávce hovoří o představách autismu)	Lukáš dělá pošklebky nad videem o autismu.
6.	0:02:47-0:02:54		Lukáš jde lesem s nasazenou sádrovou hlavou - Denisova hudba, poetická scéna, emoce, nálada					Lukáš prochází lesem s nasazenou sádrovou hlavou.
7.	0:02:54-0:03:12			Janek pozoruje Denise, jak hraje na klavír, jedná se o stejnou hudbu, která byla slyšet v ÚTS scén 2 a 4.				Denise hraje na klavír.
8.	0:03:12-0:03:16		Titulek s názvem filmu, v podkresu hraje elektro beatová hudba, která přesahují do následující scény					ÚTS
9.	0:03:16-0:05:00		Majda jde po železničním mostě, puštěn nediegetický beat její muziky, snímkování, efekt hudebního klipu; rámování obrazu.		DIALOG MEZI MAJDOU A JANKEM -Janek na Majdu reaguje, když mu řekne, že by chtěla být mrtvá jako ten "mrtvej holub"	Mluví do kamery k Jankovi, říká mu "podívej, tamhle leží mrtvej holub, natoč ho!"	Majdín voice-over v elektro beatové hudbě rapuje o sobě a o tom, že je divná od narození, že na ní není nic dobrého. Poznání zespu.	Majda jde po železničním mostě. Hraje beatová hudba, rap, efekt hudebního klipu, mluví o smrti. Rámování obrazu - detaily na její končetiny

10.	0:05:00-0:06:25			Kamera zpovzdálí sleduje Mariamku jak si hraje v pokoji a mluví anglicky. Záběr z této scény by se zřejmě stal i bez Jankovi přítomnosti.	V pořadí druhý záběr ve scéně- Dialog Janka s Marjam při listování jí nakreslenými obrázky poniků.			Marjam chodí po pokoji, hraje si. Janek s ní vede dialog.
11.	0:06:25-0:06:56		Rozostřený obraz, detail, rámování obrazu. V podkresu klavírní hudba; důraz na emoci. Zpomalený záběr. Délka: 30 s.					Záběr na Denisovu hlavu mezi větvemi stromu. Detail, postupné ostření obrazu. V podkresu Denisova hudba.
12.	0:06:56-0:07:58			MASKOVANÝ ROZHOVOR? - kamera je odložená tak, že není poznat, zda Ahmed o kameře ví. Vypráví čím by chtěl být - demoliční četa.				Ahmed hovoří do kamery- chce být demoliční četa.
13.	0:07:58-0:08:07			Denis hraje na klavír.				Janek sleduje Denise u hry na klavír.
14.	0:08:07-0:09:29		RÁMOVÁNÍ obrazu, SEKVENCE (VÍCE SCÉN PO SOBĚ SPOJENO TĚMATEM)		Slyšíme Janka zpoza kamery reagujícího na Lukáše přežvýkajícího polystyren, jak se ptá, co si o tom lidé budou myslet až ho uvidí, že ho jí			Lukáš jí polystyren, interakce mezi ním a Jankem.
15.	0:09:29-0:09:44			Denis hraje na klavír, návrat k ke 13. scéně.				Denis hraje na klavír.
16.	0:09:44-0:12:00			Pseudomonologický rozhovor na kameru. Majda vypráví, že ví, že byla vždycky divná, Kouká ale do kamery.		Na konci scény Janek snímá nástupiště, na které právě přijíždí vlakem a snímá lidi na něm. V odrazu je vidět jeho silueta držící kameru		Majda jede s Jankem ve vlaku. Majda k němu hovoří, pouze ji sleduje. Nereaguje na ni.
17.	0:12:00-0:13:33			Pozorujeme Denise na hodině klavíru u něj doma, kde vede dialog se svou učitelkou (?)				Denis na hodině klavíru/ u něj doma. Sledován jak vede dialog s učitelkou.
18.	0:13:33-0:14:46		Detailní záběry na Marjamky obličej za doporučného zvuku jejího vyprávění o životě víl	U Hamida a Mariam doma, kamera sleduje surozece sedící za tabletem doma v kuchyni, následně kamerou přejede do pokoje Mariam, která tam je sebe				Marjam vypráví o životě víl u ní doma. Kamera sleduje nejdříve její surozece, potom je záběr už jen na ni.

19.	0:14:46-0:14:55			Navracíme se opět ke scéně, kde Denis hraje na klavír u sebe v pokoji, stejně jako tomu je v pčedešlé scéně.				Denis hraje na klavír.
20.	0:14:55- 0:17:14				Lukáš se baví s Jankem o jeho návrhu na plakát k filmu, který zrovna natáčí (NAF)	Lukáš začne mluvit k Jankovi o tom, co je pro a proti u tohoto natáčení PRO - je zajímavý sledovat co zrovna se natáčí a jak se dokument bude směřovat (15:55) +	Performativita se objevuje v momentě, kdy Jankovi ukazuje svůj návrh na plakát, kde má rukou zakryté oči a ústa - vysvětluje mu, že to se takhle	Lukáš Jankovi ukazuje jak a proč si zakrývá oči a ústa. Ukazuje návrh na plakát.
21.	0:17:14-0:19:26			Janek je doma u Ahmeda a Marjam. Pozoruje jejich rutinu, jak se svolávají na jídlo ke stolu a jak si děti u stolu povídají. + sleduje jak běhají po				Kamera sleduje čas večeře/oběda u Ahmeda a Mrjam doma.
22.	0:19:26-0:24:08				Při jízdě autem je zachycen rozhovor Janka s mamku dětí- Hovoří o jejich povahách. Zaprakují před školou a řekne např. "Tak jdeme do té školy" +			Janek jede s maminkou dětí v autě, povídají si spolu.
23.	0:24:08-0:24:26		zachyceno ve zpomaleném záběru; D. hudba + komentář	Roškaňuka "Znám jednoho kluka, který si občas povzdychne a říká "Vraťte mě do mé				Lukáš za bláznivé nediegetické hudby poskakuje po lese se sádrovým odlitkem na hlavě.
24.	0:24:36-0:24:55			Janek sleduje Denise hrajícího na klavír.				Denis hraje na klavír.
25.	0:24:55-0:27:08		(25:50) Denis hraje na mech a do toho hraje klavírní hudba - apel na emoce a jeho ZÁLIBU - klavír	Janek je s Denisem ve skalách. Sleduje ho jak slézá z kamenitého kopce + observace zpívajícího Denise na stráni a kolemjdoucích.				Janek na výletě s Denisem a jeho blízkými ve skalách.
26.	0:27:08-0:28:57		v podkresu hraje klavírní hudba (Denisova) po dobu, co si Lukáš zapisuje na nohu prezidentovo číslo	Janek sleduje Lukáše jak telefonuje - snaží se dovolat prezidentovi.				Janek sleduje Lukáše jak se snaží dovolat prezidentovi, s pokladu hudba.
27.	0:28:57-0:31:21	Maminka Mariamky vypráví Jankovi o tom, že Mariamka nazývá jejich dům růžová běžovka a že je rozhodnutá tam zůstat celý život+ dům zobrazen -	V podkladu hraje Denisova diegetická hudba z jiného záběru, zdůrazňuje to debatu o Vivaldim a jeho Čtyřech ročních obdobích - citově zabarvená -	Opět záběr z jedoucího auta. Janek ze zadního sedadla sleduje Marjamku s maminkou sedící vpředu-poslouchá jejich dialog o Čtyřech ročních		Na silnici stojí kůň - Mariamka říká Jankovi, že to může zaznamenat.		Marjam s mamkou v autě, Janek se zadního sedadla sleduje. Baví se o Čtyřech ročních obdobích + upozorňuje Janka aby natočil koně

28.	0:31:21-0:31:31			DLOUHÝ ZÁBĚR (10 sec) Janek je spolu s Majdou pod mostem a sleduje ji z povzdálí. Slyšíme diegetický zvuk - ruchy aut mostu.				Dlouhý záběr na Majdu sedící pod mostem.
29.	0:31:31-0:32:33		hudební podkres její beatové hudby, do ní voice over				Majda je v detailu (v záběru je její hlava) jde po ulici, v podkresu nediegetická hudba. Funguje jako voice-over. Je o tom, jak je "všude blbě a	Majda jde za zvuků jejího rapu a elektrobeatové hudby obcí.
30.	0:32:33-0:33:20			Janek v prvním záběru scény opět pozoruje děti jak si hrají u nich doma. Do toho je použit komentář z jiného záběru a z jiné místnosti, který nřichází od				Sledování dětí jak se hrají u sebe doma.
31.	0:33:20-0:34:29			pseudomonologický rozhovor Lukáše a Janka - Lukáš ukazuje na kameru Jankovi svůj rozhovor				Lukáš s Jankem - ukazuje mu svůj rozhovor, který uskutečnil s Majdou.
32.	0:34:29-0:34:42			Janek sleduje Denise hrajícího na klavír u něj na doma a u toho pozoruje jeho otce se sestrou jak za ním stojí a decentně tančí.				Denis hraje na klavír.
33.	0:34:42-0:36:12		sekvence, beatová hudba - prokládání záběrů	observace v první scéně - Janek snímá v detailu stojící mlčící Majdu		Janek v odrazu okna	Komentář ve formě vzpomínek na dětství - že když jako dítě dělala "blbosti", ségra jí vždy oříkla co si o ní budou lidé myslet + v následující scéně - Majda čte před kamerou svůj t.	Majda ve voice-overu, jede s Jankem ve vlaku.
34.	0:36:12-0:38:34			Janek natáčí dění v pokoji a děti, jak si povídají s Roškaňukem - použití denních hrubých záběrů	Janek je s dětmi u sourozenců Ahmeda a Mariam v pokoji. Ahmed si povídá s přítomným Roškaňukem (specialistou přes Asnerger) a děti	Hamid tu hovoří k lidem "ahoj, ahoj lidičky" - uvědomění, že film uvidí návštěvníci v kinech.		Sourozenci blbnou v pokoji. Hovří do kamery, observační záběry.
35.	0:38:34-0:42:24		Sekvence - střídání scén, nálada, atmosféra, Denis předčítá Malého Prince zatímco to Janek prokládá záběry s Denisem přírody		Zvuk klavírních kláves z předchozího záběru vychází z této SCÉNY - Denis sedí za klavírem a buší do něj, čímž vyvolává ty podivné zvuky. Na			SEKVENCE, Denis čte Malého prince + do toho jsou nastříhány jiné záběry/ scény, které dokreslují záběry, v nichž funguje ilustračně pro zachycení jeho
36.	0:42:24-0:44:10				DIALOG mezi Jankem, Lukášem a Lukášovým kamarádem o seznamu přátel a nepřátel, který si Lukáš vytvořil a o Lukášovi a jeho chování v			Janek vede dialog s Lukášem a jeho kamarádem.

37.	0:44:10-0:44:20			Denis hraje na piano- observace				Denis hraje na klavír
38.	0:44:20-0:45:07					Reflexivní - podobně jako u první scény, je tato stylizovaná pro kameru.		Lukáš hraje divadlo s rukama do kamery. Stylizovaná scéna pro kameru.
39.	0:45:07-0:47:25					Lukáš se baví se svým kamarádem o něm a jeho chování + pouští na kameru ukázkou svého filmu - film ve filmu? → scéna je očividně stylizovaná pro kameru.		Lukáš se svým kamarádem hovoří o filmech, pouští ukázkou svého filmu.
40.	0:47:25-0:47:46			Záběr (polocelek) na Denise sedícího na zemi jak rozjímá se zavřenýma očima nad klavírní hudbou, kterou produkuje někdo v místnosti				Denis sedí na zemi, kamera ho sleduje jak rozjímá.
41.	0:47:46-0:50:22		SLOW MOTION na Mariam sedící venku na houpačce + k tomu její vlastní diegetický komentář o vílách z jiného záběru a v podkladu Denisova	v čase 48:03 kamera sleduje pobíhajícího brácha Miriam na zahradě	Interakce mezi Jankem a Marjam - povídají si			Sekvence - Marjam zpomalený záběr, potom scéna z domova, kde se s Jankem baví o vílách.
42.	0:50:22-0:51:00			Navazuje na předchozí záběr - Denis sedí na zemi, tentokrát velikost záběru celek				Denis znovu sedí na zemi, kamera jej jen sleduje.
43.	0:51:00-0:52:21						Lukáš mluví k Jankovi do kamery. Jsou spolu na půdě a Lukáš mu vypráví o náboženství kam chodil.	Lukáš hovoří o svých zážitcích, možnost se vcítit do jeho vidění světa.
44.	0:52:21-0:53:23		narušení času a prostoru - sekvence				Majda - výklad o tom, jak ji odnesli čerti, když byla malá.- subjektivní zkušenosti a vzpomínky	Majda vypráví o svém zážitku z dětství - čerti. Obdobný účinek jako u Lukáše.
45.	0:53:23-0:54:44		Zvuky bušení do klavíru, dodává na tajemnosti, stejně jako místo samotné je tajemné		Majda provází Janka vnitřkem betonové konstrukce pod mostem a interagují na sebe skrze dialog	Janek: "Proč jsi nas sem vzala?" Majda: Protože to je zajímavý místo na natáčení." (54:30) Majda: "A o čem to vlastně vůbec bude? Ten dokument?"		Majda vzala Janka do temných, opuštěných míst. Vedou spolu dialog.

46.	0:54:44-0:56:38		Zpomalený záběr na Marjam stojící venku s větrem ve vlasech (detailní záběr na její hlavu)	záběr na turisty na vršku kamenů Panské skály + záběry na děti jak si hrají u vody a chodí po skále				Marjam opět v slowmotion záběru; celá její rodina jsou na výletě.
47.	0:56:38-0:56:44			Denis hraje na piano.				Denis hraje na klavír.
48.	0:56:44-0:57:48		Propojení záběrů voice overem				Majdin hlas ve voice-overu z jiného záběru - vypráví o svém chování v 1. třídě, osobní vzpomínky a zkušenosti - možnost pochopení její	Majdiny osobní vzpomínky z první třídy. Použití různých záběrů s ní.
49.	0:57:48-0:57:53			Denis hraje na piano - pohled shora, funguje jako předěl mezi scénami? Zařadit jako poetický? Nechat observaci?				Denis hraje na klavír.
50.	0:57:53-0:58:11		Lukáš s papouškem na hlavě + do toho hudební doprovod Denisovy hry na piano (rychlá hudba), nálada					Záběr na Lukáše s papouškem na hlavě. Rámování obrazu na Lukášovo čelo poskytující s papouškem. Klavírní hudba - atmosféra
51.	0:58:11-1:01:11		Denisova hudba - hra na klavír	Hamid a Marjam se sešli u Lukáše doma, hrají si na půdě, kamera je sleduje				Děti se sešly u Lukáše doma na půdě, hraje Denisova hudba.
52.	1:01:11-1:01:25		Denisova hudba následujícího záběru hraje už v tomto záběru	Denis se prochází po pokoji, kamera ho sleduje				Denis se prochází po pokoji
53.	1:01:25-1:01:45			DENIS hraje na klavír.				Denis hraje na klavír.
54.	1:01:45-1:04:07			maskovaný rozhovor? - Janek točí míjející krajinu z auta a jen snímá rozhovor mezi Ahmedem a mamkou + v dalším záběru sleduje jak		Při natáčení krajiny z auta je vidět jeho kamera v bočním zrcátku u spolujezdce.		Janek natáčí rozhovor mezi Ahmedem a maminkou.

55.	1:04:07-1:06:10			Janek ponechal odloženou kameru na stole, ta miřila na kočku + v dalším záběru sledoval dění z okna + V dalším záběru je Janek s Hamídem u něj v				Kamera na stole snímá kočku + záběry z okna.
56.	1:06:09-1:08:39				Janek je s Majdou u železniční trati, u které je náhrobek zesnulého člověka. Baví se kdo by to mohl být+ v dalším záběru opět dialog	Odhalení textu ve voice overu, které Majda čte	ve voice overu - vypráví příběh jak se bavila se spolužačkou jestli by skočily pod vlak v tom záběru Majdy u nádraží	SEKVENCE - Majda u hrobu vlakových kolejí. Baví se s Jankem.
57.	1:08:39-1:11:50		SLOW MOTION Majdou vyprodukovaná nediegetická beatová hudba - zařazena do záběru, ve kterém provádí Janka po místech		Majda s Jankem jsou spolu na nástupišti a vedou dialog.	POPRVE NAM TAM ODKRÝVÁ MAJDINY TEXTY, KTERÉ NÁS PROVÁZÍ NĚKTERÝMI ZÁBĚRY - ve FORMĚ VOICE OVERU MI- Terč		Majda provází Janka opuštěnou budovou.
58.	1:11:50-1:14:03				Janek v autě vede dialog s Denísem + pohledy do kamery			Janek vede dialog s Denísem v autě.
59.	1:14:03-1:15:14			Kamera sleduje sourozence u jídla a Mariam pohybující se po kuchyni trčující kvůli úkolům do školy, zatímco s nimi Janek sedí v kuchyni - v i o		Naštvaná Mariam koukne do kamery a říká Jankovi "to stříhnete" několikrát po seobě		Janek u děti doma - natáčí odpolední atmosféru, děti kolem nepozorovaně probíhají. Náhle Marjam zakřičí do kamery.
60.	1:15:14-1:15:34		Rozostřený záběr na Denisovu ruku klepající do okna (rámování obrazu) - místo hraní na klavír -(V RÁMCI SCÉNY OBSERVACE, V RÁMCI					V záběru rozostřená ruka klepacíjí na okenní tabuli.
61.	1:15:34-1:16:56		Mariam na konci scény začne pohazovat věcmi, do toho začne hrát diegetická "hravá" hudba Denisova hraní	Návrat do předchozí scény s Mariam - ta sedí v rozčilení nad úkolem - střídání pohledů na ni a sešit, ve kterém vypracovává úkol - je si zřejmé				Návrat k 61. scéně. Marjam sedí nad úkolem, kamera ji sleduje.
62.	1:16:56-1:17:34			Denis hraje na piano				Denis hraje na klavír.
63.	1:17:34-1:21:42		Denisova hudba z předchozí scény hraje i v následující scéně, dodává na grotesknosti - Lukáš se žene z dálky proti kameře - zrychlený záběr, odpovídá rytmu	OBSERVACE - Lukášovi se dělá sádrová maska na obličej, ta, co je viditelná v záběru na začátku po titulkové sekvenci, kdy v ní jde lesem		Lukáš si ze srandy stěžuje, že mu mamka vyhrožuje diagnostákem - a povídá jí "Řekni to na kameru"		Lukášovy se vyrábí sádrová maska. Kamera to sleduje. Vložená klavírní groteskní hudba.

64.	1:21:42-1:22:14		Diegetický Roškaňukův komentář z jiného záběru . , který souvisel s Lukášovou sádkou na hlavě (zde záleží na autorově rozhodnutí, proto	Kamera sleduje z dálky sedícího Lukáše a zpoza větví stromu				Lukáš sedí venku na lavičce, kamera jej sleduje zpoza větví.
65.	1:22:14-1:23:30		Majdou vyprodukovaná batová hudba.	Janek pozoruje Majdu skrze boční zrcátko u auta. (viz screen)				Janek jede v autě s Majdou. Ze zadní sedačky ji sleduje v odrazu bočního zrcátka.
66.	1:23:30-1:23:58					Reflexivní → Lukáš kouká do kamery a indexuje své poselství přímo divákům.		Lukáš indexuje své poselství publiku.
67.	1:23:58-1:24:48		Denis zpívá k měsíci píseň o měsíci, Janek ostří na měsíc a zabírá část Denise, nediegetický zvuk					Denis v záběru jak zpívá k měsíci. Tu by mohl být i observační modus., důraz spíše na formu - nediegetická recitace .
68.	1:24:48-1:25:49			Ahmed dává dobrou noc všemu kolem něj - navazuje na jeden z předchozích záběrů, Kamera jej sleduje		Ahmed při dávání dobré noci dává dobrou noc i mikrofonu a všemu okolo něj.		Janek sleduje Ahmeda, ten dává všemu dobrou noc.
69.	1:25:49-1:26:43		Juxtapozice několika závěrečných záběrů spojených komentářem Roškaňuka, přeskakující mezi záběry s Lukášem a Denísem hrajícím					SEKVENCE, kompilace několika záběrů na rozloučenou.

Seznam tabulek

Tabulka 1: Vzor pracovní tabulky pro určení modu ve scéně.....	27
Tabulka 2: Celkové zastoupení modů v Normální autistickém filmu.....	29
Tabulka 3: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v poetickém modu.....	35
Tabulka 4: Příklady scén v Normálním autistickém filmu ve výkladovém modu...	36
Tabulka 5: Příklady scén v Normálním autistické filmu v observačním modu.....	37
Tabulka 6: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v participačním modu ..	40
Tabulka 7: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v reflexivním modu.....	43
Tabulka 8: Příklady scén v Normálním autistickém filmu v performativním modu	46

Seznam obrázků

Obrázek 1: Printscreen tabulky s výpočty.....	26
Obrázek 2: Printscreen tabulky s observačním modelem podle Natusche a Hawkins	26
Obrázek 3: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 1	30
Obrázek 4: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 2	31
Obrázek 5: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 3	31
Obrázek 6: Printscreen z Normálního autistického filmu č. 4	32

NÁZEV:

Mody v dokumentárním filmu *Normální autistický film* Miroslava Janka

AUTOR:

Kateřina Maršíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Ondřej Kazík

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce je na případové studii *Normálního autistického filmu* (2016) Miroslava Janka zjistit prostřednictvím teorie hlasu dokumentárního filmu podle Billa Nicholse, jaké mody se ve filmu nacházejí, taktéž podle Nicholse. Práce je založena na hypotéze, že Janek pracoval s prvky nasvědčujícími observačnímu a participačnímu modu. Na základě analýzy hlasu dokumentárního filmu v jednotlivých scénách budu hledat přítomnost jednotlivých modů a na základě jejich výskytu určím, zda opravdu převažuje observační a participační modus.

KLÍČOVÁ SLOVA:

dokumentární mody, hlas dokumentárního filmu, *Normální autistický film*, Miroslav Janek

TITLE:

Modes of representation in the documentary film *Normal Autistic Film* by Miroslav Janek

AUTHOR:

Kateřina Maršiková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Ondřej Kazík

ABSTRACT:

The main goal of this bachelor thesis is to use the case study of Miroslav Janek's *Normal Autistic Film* (2016) to find out, through Bill Nichols' the voice of documentary theory, what modes are found in the film, also according to Nichols. The work is based on the hypothesis that Janek worked with elements suggestive of an observational and participatory mode. By analyzing the voice of the documentary in individual scenes, I will look for the presence of each mode and determine whether the observational and participatory mode is indeed predominant.

KEYWORDS:

modes of representation, voice of documentary, *Normální autistický film*, Miroslav Janek